

Ouvrages généraux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2144>

DOI : [10.4000/textyles.2144](https://doi.org/10.4000/textyles.2144)

ISSN : 2295-2667

Éditeur

ker éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1996

Pagination : 217-234

ISBN : 2-87277-012-7

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

« Ouvrages généraux », *Textyles* [En ligne], 13 | 1996, mis en ligne le 12 octobre 2012, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2144> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.2144>

La Littérature belge de langue française : au delà du réel... Numéro coordonné par Jacqueline BLANCART-CASSOU. Paris, L'Harmattan/Université de Paris-Nord, coll. Itinéraires et contacts de culture, n°20 1995, 187 p.

Centrées sur les notions de réalisme magique, de fantastique réel et de fantastique stricto sensu, une grande partie des études publiées dans ce numéro de la revue du Centre d'études littéraires francophones et comparées de l'Université Paris-Nord tentent de faire le point sur les rapports génériques, formels ou thématiques entretenus par ces perspectives du XIX^e siècle à nos jours, comme à établir autant de traits distinctifs de la littérature française de Belgique. Marc QUAGHEBEUR fournit à ce propos une mise au point historique («Spécificité des lettres belges de langue française») où il soutient la thèse d'une originalité fondée essentiellement sur la rupture avec les modèles littéraires français : «tout ce qui s'est écrit d'important en ce siècle en Belgique francophone tourne autour du traitement de la langue et de la réappropriation des genres». On ne peut manquer de voir dans ce processus de démarcation et dans les contrastes qui en ont résulté un des motifs de l'apparition du fantastique réel ; ainsi une approche historique et comparée du phénomène s'impose-t-elle, menée ici par Éric LYSØE («Franz Hellens et le fantastique réel : quelques jalons pour l'arpenteur»). L'auteur des *Kemesses de l'étrange* (Nizet, 1993), après avoir rappelé que l'association de l'imaginaire et du réel est aussi ancienne que le genre lui-même et que ce ne sont ni les thèmes, ni les points de vue, ni les procédés narratifs qui fondent l'originalité de la littérature fantastique en Belgique, propose d'abandonner les définitions de type notionnel pour se concentrer sur une

approche fonctionnelle du phénomène. Il montre à travers l'exemple des *Hors-le-vent* comment les Belges, faute d'une tradition propre mais aussi parce qu'ils ont su ne pas s'assujettir aux grands courants français, ont pu élaborer un modèle autonome fondé sur la combinaison de deux mouvements aussi inconciliables que pouvaient l'être en France le naturalisme et le symbolisme, tout en adoptant une attitude d'extrême liberté au regard des genres, des formes fixes et de la langue. En somme, ce serait à son caractère historique hétérogène et à ses formes non codifiées que le fantastique belge devrait la plus grande part de sa spécificité. Et ce sont bien ces propriétés que Paul GORCEIX dégage dans son analyse de *Mélusine* («Du mythe à la modernité présurréaliste : *Mélusine* de Franz Hellens, un récit fantastique»). Si la vision fantastique du romancier le porte à rechercher, notamment par le biais de l'onirisme, un lieu «au-delà du réel» à travers une «matérialisation de la vie quotidienne poussée à l'absurde», la modernité du roman tient d'abord dans sa composition, véritable mosaïque de genres différents, à la limite de l'expérimentation. Le télescopage des genres est bien un signe de rupture avec la tradition ; mais les écrivains fantastiques belges s'appliquent aussi à résoudre des antagonismes et à bouleverser les données de la fiction, dans le but de créer un espace qui ne soit jamais tout à fait celui de l'imaginaire, ni celui de la réalité. Comme le montre Jacques CARION («Quelques récits de l'arrière-pays»), il s'agit d'un processus de «dévoilement» situé en-dehors des contingences, et qui joue sur le détournement : les récits et les proses d'un Desmeth, d'un Lecomte ou d'un Poulet peuvent engendrer une sensation d'insolite en jouant sur une suspension du temps, sur un éclatement de la durée ; ils imposent

alors la présence d'un espace lourd de conséquences. Ce sont des écrivains de l'entre-deux (voyez Michaux), souvent plus métaphysiques qu'on pourrait le penser. L'imaginaire insolite d'un Owen, par contre, tend à se cantonner «en deçà du réel» : Anna SONCINI parcourt dans ce sens l'œuvre du conteur, en dégagant dans ses textes une série de limites thématiques, narratives et perceptives qui, parce qu'elles poussent le lecteur à concevoir le monde fantastique dans le domaine du possible, sont source d'angoisse et d'inquiétude («Un aspect du fantastique de Thomas Owen : un monde en deçà du réel»). On aura compris que tout se joue ici par rapport au réel (et non contre lui) : d'un Jean Ray bouleversant la thématique classique du fantastique en imposant mathématiquement l'existence de «mondes intercalaires» (Jacques VAN HERP : «Jean Ray et ses masques») à un Maurice Carême mêlant insidieusement l'actualité du jour à ses constructions irrationnelles (Rodica LASCU-POP : «Maurice Carême dans l'orbite du fantastique»). Enfin, pour terminer en images, Jacques TRAMSON dresse un bref panorama du genre à travers la bande dessinée, mais confondant parfois les notions d'onirisme, de merveilleux et d'étrange («Fantastique et bande dessinée belge»).

Un deuxième ensemble d'études s'attache à illustrer cette autre particularité des lettres belges qu'est le recours aux formes propres, qu'il soit opéré contre la norme française ou qu'il soit le fruit d'un simple affranchissement. Ainsi de la «résistance à la normalité», illustrée par trois poètes symbolistes répondant en 1890 à l'enquête lancée par *L'Art moderne* sur la portée et l'essence de leur art. Du minimalisme de Maeterlinck à l'hypertrophisme de Verhaeren en passant par les porte-à-faux de Van Lerberghe, Jeannine PAQUE souligne combien la formation d'une cons-

cience stylistique personnelle s'est imposée, quelle que pût être la nature des motivations poétiques, intuition, vision ou entre-vision («Onirologie ou délire contrôlé : une thématique symboliste»). On ne s'étonnera pas de trouver ici deux études sur Ghelderode, chez qui la pratique d'une écriture du débordement fait le plus souvent office d'exutoire et de libération. Ainsi, de la transposition d'épisodes vécus en dérive prodigieuse dans *L'Homme à la moustache d'or*, Jacqueline BLANCART-CASSOU (promotrice du volume) dégage les caractères ludiques, parodiques, voire mystificateurs qui éloignent le texte de la sphère surréaliste dans laquelle on pourrait l'inscrire («La "folie" de *L'Homme à la moustache d'or* : rencontre de Ghelderode avec le surréalisme ?»). De son côté, Ana GONZALEZ SALVADOR («Écrire : s'installer, contaminer, raser») montre à quel point l'écriture paroxystique et caricaturale de Ghelderode dans *Le Jardin malade* (*Sortilèges*) est un des vecteurs principaux du conte : la tabula rasa opérée par l'écrivain doit passer par cet état de fébrilité verbale, et l'auto-parodie est ici l'expression du malaise existentiel d'un Ghelderode à bout de souffle, à la recherche d'une langue salvatrice établie en dehors des canons traditionnels et nationaux. Un langage stéréotypé dont un Paul Willems n'a pas manqué de dénoncer l'incapacité à assurer une véritable communication entre les hommes : de pièce en pièce, Rosalba GASPARRO («La poupée morte et la langue percluse : théâtre de Paul Willems») associe la dimension absurde et insolite du langage du dramaturge (un «anti-langage») à quelques-unes des figures emblématiques qui traversent son œuvre, telles que mannequins ou poupées, dans un monde où le non-dit rejoint le non-être. Enfin, Anne LONGUET-MARX rappelle dans son analyse de *Sur les ruines de Carthage* que, si le théâtre reste lieu de parole, il

est avant tout lieu de résistance pour un Kalisky qui, en provoquant le spectateur, le met en demeure de réagir («Où il sera question de la république au théâtre : *Sur les ruines de Carthage* de René Kalisky»).

Terminons cette lecture par quelques essais d'ordre thématique ou de portée plus générale. Nancy DELAY aborde le thème de la résurrection dans *Zonzon Pépette* par le biais de l'autobiographie et de la critique des sources («Baillon, Zonzon et les morts vivants») ; Claude ALLART esquisse les éléments d'une poétique positive de l'eau dans trois romans contemporains : *Octobre long dimanche* de Guy Vaes, *Ludo* de Conrad Detrez et *L'Été pourri* de Raymond Ceuppens («L'eau dans la littérature belge : premier préambule») ; Jacques LECARME, établissant un parallèle avec *Les Mots* de Sartre, suit les va-et-vient de la mémoire dans *Une enfance gantoise* de Suzanne Lilar, qu'il interprète comme un témoignage de la difficulté d'être dans une Belgique déchirée («L'autobiographie de Suzanne Lilar : la traversée du miroir») ; et Josette GOUSSEAU, qui retrace l'histoire des avatars cinématographiques de *La Légende d'Ulenspiegel*, montre comment le message humaniste de l'œuvre a pu varier selon les époques, être manipulé par les régimes politiques, dépendre des intentions des réalisateurs («Charles De Coster à l'écran»).

Olivier BIVORT - Un. degli Studi di Verona

Les Extravagants. Râina, Neuhuys, Norge. Édition établie et présentée par Yves-William Delzenne. Bruxelles, Le Cri Édition, coll. Les Évadés de l'Oubli, 1994, 230 p.

Y.-W. Delzenne a publié aux Éditions Le Cri un volume composite, regroupant cinq recueils poétiques de trois poètes : Râina, Paul Neuhuys et Norge. Dans sa préface, plus narrative que critique, il raconte ses

souvenirs liés aux deux premiers, en commençant par Râina, poétesse sans doute méconnue, dont il signale l'absence constante dans les anthologies. Le recueil qu'il reproduit d'elle, intitulé *L'Escargot Dada*, lui fut offert par l'auteur elle-même, et tout le présent projet éditorial est parti du désir de le rééditer. Sans doute lui a-t-il paru intéressant d'étoffer l'ensemble en joignant trois recueils de Neuhuys. Y.-W. Delzenne s'explique, en rapportant les liens d'amitié qui unirent les deux auteurs, puis en rappelant l'activité d'éditeur menée par Neuhuys aux Éditions *Ça Ira*, en remplaçant enfin, sans entrer dans les détails d'une longue analyse, ces diverses activités (recueils, éditions) dans la perspective du dadaïsme belge.

L'ensemble ne manque pas d'intérêt, mais force est de constater sa relative disparité : le choix de Râina est lié à l'attachement du maître d'œuvre pour ce texte, mais c'est Neuhuys qui semble constituer le noyau du volume, le lien entre les deux étant bien plus historique et biographique que stylistique. En outre, la forme que prend le dadaïsme chez ces deux auteurs est passablement édulcorée (sans que cela préjuge en rien de leurs qualités), comparée à celui des français, allemands, suisses, ou même de certains belges tels que Pansaers ou Goemans. Les textes de Râina, longs poèmes en vers libres ou versets, semblent des récits de rêves plutôt surréalistes. Quant aux poèmes de Neuhuys, ils m'ont toujours paru relever moins d'un dadaïsme radical que d'un certain fantaisisme aux couleurs «art-déco» (celui, par exemple, de Cocteau et Radiguet dans les années 1920). Enfin, Y.-W. Delzenne a ajouté à la fin du volume le long poème (ou court volume) de Norge intitulé *Le Sourire d'Icare*, dont ni le thème ni la facture ne ressortissent, en aucune façon, à l'esprit de Dada. Le seul motif de sa présence ici est sa publication aux Éditions *Ça Ira*, dont il

s'agit donc d'illustrer l'activité. Bref, ces trois poètes ne méritent guère le qualificatif d'«extravagants».

Reste un ouvrage plaisant, qu'introduit une courte préface plus riche en anecdotes qu'en considérations critiques (on eût aimé quelques informations biographiques relatives à Raïna), et le plaisir de disposer, notamment, de l'intégralité de trois recueils de Neuhuys (*Le Canari et la cerise*, 1921 ; *Le Zèbre handicapé*, 1923 ; *Le Secrétaire d'acajou*, 1946), que le lecteur d'aujourd'hui ne pouvait connaître, jusqu'à présent, que par deux anthologies, l'une aux Éditions Belfond (*Le Pot-au-feu mongol*, 1980), l'autre dans la collection «Espace Nord» (*On a beau dire*, 1984).

Gérald PURNELLE - U.Lg

Raymond TROUSSON, Jacques CELS, Jacques DE DECKER, Vincent ENGEL, André GOOSSE, Paul DELSEMME, 1920-1995 : *Un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique*. Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1995, 198 p.

Pour célébrer le 75^e anniversaire de sa fondation, l'Académie Royale a invité trois écrivains à évoquer à tour de rôle un quart de siècle de notre littérature, soit l'entre-deux guerres (1920-1945), l'après-guerre (1945-1970) et l'histoire récente (1970-1995). Par ailleurs, elle a jugé opportun que soit retracée l'histoire de la philologie dans nos contrées, puisqu'elle accueille aussi des philologues. De plus, la commémoration a comporté l'analyse de l'historiographie des lettres françaises de Belgique, ainsi qu'un rappel des faits et gestes qui ont mené à la création de l'Académie en 1920. Ce volume présente les actes de ces journées. Il s'ouvre sur une préface où Jean TORDEUR insiste à bon

droit sur la disponibilité d'esprit qui préside aux activités de l'institution. Que l'Académie ne soit pas synonyme de conservatisme, c'est ce que prouvent à suffisance les aides à la publication et autres subventions octroyées, au fil des ans, à des écrivains «avancés».

Raymond TROUSSON consacre une trentaine de pages à la préhistoire de l'Académie, depuis l'opposition farouche des Jeune Belgique à toute forme d'officialisation jusqu'à l'intronisation des «trois G» — Giraud, Gille, Gilkin — à la séance inaugurale du 15 février 1921. De longues années avaient été occupées par le débat : nous faut-il une institution ou non ? À force de répéter qu'ils n'étaient pas chauds, nos gens de lettres finirent par l'avoir. Ainsi se trouvait consacrée l'existence d'une littérature belge de langue française, face à la Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, que les Flamands avaient obtenue dès 1886.

Faire tenir vingt-cinq années de nos lettres en quelque vingt-cinq pages n'était pas une mince affaire. Jacques CELS intitule *La confiance et le soupçon* la synthèse qu'il propose des années 1920-1945. Confiance au sortir de la Grande Guerre, soupçon devant les socialismes prometteurs de paradis. Mais aussi, confiance ou soupçon à l'égard de la littérature, d'où deux familles d'esprits : pour Jacques Cels, nombre d'avant-gardistes de l'entre-deux-guerres sont de grand suspicieux à l'égard du langage ; il leur oppose un Marcel Thiry, fort de son insertion sociale et confiant dans les pouvoirs de l'écriture. Il a ses prédilections : Haulleville, Plisnier, Hellens, Boschère, Michaux... Il a sur eux des réflexions très neuves et qui donnent envie d'y retourner voir. Il se plaît aux rapports inattendus, aux groupements qui font sur-sauter, du type : les plus grands *explorateurs du dedans* sont Michaux, Montaigne, Pascal

et Pessoa. Il cultive le paradoxe : il récuse la priorité accordée aux avant-gardes sur la tradition et estime qu'il est vain et injuste d'opposer les novateurs aux réactionnaires, les pionniers aux lanternes rouges : telle de nos romancières peut bien écrire comme au XIX^e siècle, pourvu que ce soit bon... Passons. Il a ses ignorances. À propos de Hellens et de la flamandisation de l'université de Gand, en 1930, il écrit : « Dans les années 30, les écrivains flamands de grand format (Felix Timmermans, Ernest Claes, Stijn Streuvels, Gerard Walschap, Willem Elsschot) font sécession. Ils écriront dorénavant dans leur langue ». Jacques Cels se figure-t-il qu'avant 1930, tous ces gens-là écrivaient en français ?

L'exposé de Jacques Cels est porté par l'idée qu'une littérature est le reflet de son époque. Jacques DE DECKER estime, quant à lui, qu'on ne tient pas suffisamment compte des impératifs économiques dans l'approche de notre vie culturelle. C'est la question, cruciale, de la professionnalisation : si quelqu'un veut vivre de sa plume, il faut qu'il dispose de conditions de travail adéquates. « 1945-1970 : Les exils et le Royaume » (le titre fait allusion à un roman autrefois très vanté) constitue sans doute le plus solide des trois historiques ici présentés. Observateur lucide de nos lettres, qu'il fréquente et pratique depuis de longues années, attentif à leurs complexités et contradictions, conscient aussi des implications théoriques du discours qu'il tient sur elles et, en tant que germaniste, averti de ce qui se fait ailleurs que dans notre canton, Jacques De Decker entend éclairer l'après-guerre en mettant l'accent sur ses polarités : le caractère confidentiel de la poésie face au souci mercantile des genres populaires, le besoin d'enracinement auquel s'oppose une certaine ouverture aux courants internationaux, etc.

L'après-guerre, c'est l'époque où la littérature française de Belgique est devenue littérature de la communauté française de Belgique. À partir de 1945, elle ne recrute plus guère en Flandre : les Flamands, à de rares exceptions près, écriront dans leur langue. Cette « défection » va signifier la liquidation d'un poncif particulièrement tenace : littérature belge = imaginaire flamand + langue française. Il en est résulté, chez les francophones, une crise identitaire qui a entraîné une réaction à double sens : soit le repli sur soi, soit l'exil parisien.

Jacques De Decker met en relief l'abondance et la diversité de la production poétique et l'ampleur qu'a prise chez nous le récit fantastique. Évidences incontournables. Ce qu'on a moins repéré, c'est l'importance des romanciers politiques : Francis Walder, Daniel Gillès, Constant Malva, Charles-Louis Paron... Le tableau s'achève sur l'évocation des dramaturges — Georges Sion, Herman Closson, Paul Willems, Jean Louvet — et de quelques essayistes.

Inutile de demander à ce critique où vont ses préférences ou quels sont, selon lui « les grands noms ». Il juge la question oiseuse et se refuse au palmarès. On en est réduit, pour deviner un peu sa pente, à mesurer la quantité de texte accordée à tel et tel. Un exemple : il y a vingt-cinq lignes pour Georges Sion contre dix pour Paul Willems.

Le troisième historique a pour titre : « 1970-1995 : littérature et questionnement idéologique ». On attendait avec curiosité celui qui, possédant à la fois la connaissance du terrain et la hauteur de vues requises, nous aiderait à y voir clair dans la situation actuelle. C'est que, l'avant-guerre et l'après-guerre, on connaît un peu. Un recul s'est opéré, une décantation a eu lieu, qui permet de saisir des lignes de force. Or, nous n'avons ordinairement de notre

époque qu'une vision superficielle, tout au plus factuelle, et nous ne vivrons peut-être pas assez longtemps pour la comprendre véritablement. Mais quelle mouche a piqué l'Académie de confier cette tâche à Vincent ENGEL ? Ce n'est pas sans malaise qu'on a vu ce qui devait constituer le plat de résistance de ces journées, dégénérer en règlement de comptes.

Le titre de la communication de Vincent Engel rappelle une des études les plus percutantes de Marc Quaghebeur : « Littérature et fonction idéologique en Belgique francophone ». C'est contre Marc Quaghebeur que Vincent Engel se dépense, et sur plusieurs pages. Qu'il est déplaisant d'entrer dans cette querelle ! — On admettra que le fonctionnaire Quaghebeur a su imprimer à la Promotion des Lettres une vitalité inconnue avant lui. Il y a vingt ans, la plupart des francophones ignoraient jusqu'à l'existence de leur littérature ; la méconnaissance du public est aujourd'hui moins épaisse. On sait aussi que Marc Quaghebeur a créé des centres d'études de nos lettres dans de nombreuses universités étrangères ; nos auteurs y sont enseignés et (souvent très bien) étudiés. Donc, pour aller vite, disons qu'il lui est ici reproché d'avoir, des années durant, mêlé et confondu les compétences : celle du fonctionnaire et celle du critique. Vincent Engel juge inacceptable que celui qui tient les cordons de la bourse soit en même temps le dispensateur des réputations au delà des frontières. Mais soyons de bonne foi : peut-on raisonnablement faire grief, à qui s'est imposé par la force et la nouveauté de sa pensée, de défendre ses convictions dans des lieux de parole qu'il a lui-même suscités ? Ou faudrait-il laisser de côté ses opinions sitôt qu'on dispose des moyens de les communiquer et de les mettre en œuvre ? Pour pouvoir dire ce qu'on pense, faut-il être sans portefeuille ?

À force de montrer du doigt le seul, le vrai coupable, Vincent Engel en prend à

son aise avec les faits. Pour lui, si le discours critique sur les lettres belges est monopolisé, si nous souffrons de l'absence de polyphonie, c'est que « les chercheurs ont été formés à une même école, participent des mêmes préjugés ». On n'en croit pas ses yeux : quelle est cette unique école ? Serait-ce l'U.C.L., d'où est sorti celui de qui vient tout le mal ? Mais il y a, à l'U.L.B. et à l'Université de Liège, des centres que l'on dit non négligeables. Sans parler de la K.U.L., ni d'Anvers. Quant à croire que Michel Otten, Jean-Marie Klinckenberg et Paul Aron ont les mêmes préjugés...

Il est piquant de voir Vincent Engel revendiquer pour lui-même les droits qu'il refuse à l'adversaire. « Il faut, dit-il, après en avoir fini avec le Commissaire au Livre et avant d'entamer son exposé proprement dit, assumer ses choix et refuser ce goût du compromis trop belge où, à préférer plaire à tout le monde plutôt qu'être honnête, on verse dans la compromission ou la complaisance. » Je renonce à comprendre Vincent Engel.

Dans le panorama qu'il brosse des années 1970-1995, Vincent Engel met au jour quelques lignes de faïte. Il insiste longuement, et à raison, sur l'importance à la fois quantitative et qualitative de nos femmes-écrivains ; leurs œuvres représentent, pour lui, ce qu'il y a de plus abouti dans la période qui l'occupe. Il voit, dans tels de nos écrivains ayant su préserver en eux la part de féminité, nos créateurs les plus complets : Paul Emond, Michel Lambert, Jean-Claude Bologne, Jacques De Decker, André Sempoux, Gaston Compère. Il traite brièvement du roman, en soulignant la contribution majeure de nos auteurs à l'épanouissement du genre romanesque dans le domaine francophone. Touchant les activités théâtrales, il rend un hommage bien mérité au Théâtre-Poème

de Monique Dorsel — Jacques De Decker l'avait fait avant lui — avant de passer (trop rapidement peut-être) sur les figures de René Kalisky, Jacques De Decker, Paul Emond et quelques autres.

Concernant la poésie, Vincent Engel relève le foisonnement des auteurs, des réseaux et des lieux d'édition. Il signale que la poésie est aussi, en Wallonie, une arme politique et idéologique : une certaine poésie régionaliste n'y recule pas devant l'aspiration indépendantiste. Il précise enfin que c'est dans le catalogue des Éperonniers que l'on repère la plupart des poètes de valeur. Les voici, tels qu'il nous les donne en vrac : Werner Lambersy, Karel Logist, Philippe Lekeuche, Anne Rothschild, Jacques Crickillon, Frans De Haes, Jacques Izoard, Guy Goffette, Carl Norac, François Jacqmin, André Schmitz et William Cliff.

Cette exubérance est perfide : elle permet de ne pas mentionner Marc Quaghebeur poète. Mais je vous le demande, Vincent Engel, que peuvent me faire vos listes ? Ou plutôt, de quelle utilité pensez-vous qu'elles soient à l'étudiant qui vous consultera ?

Vincent Engel poursuit son exposé par une évocation des nouvellistes de chez nous. Après les sentences fulminatoires, c'est un soulagement. Le voici sur son terrain. Il y fait entendre un nouveau son de cloche, et on n'avait pas, que je sache, avant lui, suffisamment noté l'originalité de cette veine dans nos contrées. Les pages qu'il consacre à la nouvelle abondent en formules apéritives et qu'on aimerait voir développées : «Je pense que la nouvelle est ce par quoi la fiction narrative évolue...» Et encore : «La nouvelle est le lieu du questionnement des genres littéraires». Sur les rapports entre la nouvelle et les autres genres narratifs, Vincent Engel est excellent. Gageons que, sur ce sujet, il nous donnera, dans les années qui viennent, de quoi réfléchir.

Non plus que Jacques Cels, Vincent Engel ne fait mystère de ses enthousiasmes. Il va jusqu'à citer trois fois le nom d'André Sempoux, auteur d'un très bon récit qui s'appelle *Petit Judas*.

André GOOSSE est l'auteur d'une *Histoire cavalière de la philologie française en Belgique*. Comparés à nos littérateurs, nos philologues sont gens heureux. Telle est l'impression qui se dégage de cet aperçu d'une discipline qui fut, chez nous, particulièrement florissante. On y trouvera essentiellement une synthèse de ce qui s'est fait en matière d'études wallonnes : dialectologie, lexicologie, étymologie, toponymie... L'auteur rappelle que la Wallonie est la partie la plus étudiée de la Romania. La moitié Nord du pays est traitée de manière plus expéditive. Le Flamand que je suis a éprouvé un léger pincement au cœur : pas un mot sur les nombreuses et importantes études de philologie médiévale et de grammaire comparée de l'Université de Gand, rien sur les *Romanica Gandensia*.... Mais quoi ! Ceci est un écrit de circonstance, et qui se qualifie modestement de cavalier.

Le recueil s'achève sur la communication consacrée par Paul DELSEMME à «Cent cinquante ans d'histoire littéraire». L'auteur a limité son enquête à la quarantaine d'ouvrages qui, depuis 1830, ont présenté un panorama de l'activité littéraire de langue française dans notre pays. Il joint, à une âme d'archiviste, l'art d'interroger le discours des historiens pour en dégager les implications idéologiques et il sait éclairer d'un jour neuf des faits qu'on croyait à tort archiconnus. Il est impossible de résumer les données par lui engrangées. On signalera les pages consacrées à quelques figures qui comptèrent : Charles Potvin, qui fut la tête de Turc des *Jeune Belgique* et qui estimait que tenir la littérature flamande à l'écart comme une étrangère reviendrait à nier l'unité de l'histoire littéraire du pays ;

Francis Nautet, inventeur de la formule *Lettres belges d'expression française* qui faisait bondir Mockel et que Paris imposera encore comme titre au «Que sais-je ?» de Robert Burniaux et Robert Frickx consacré à nos lettres. (Mockel estimait qu'il était absurde d'imaginer une littérature belge ayant un caractère distinct. Lui proposait : *les lettres françaises en Belgique*. Le lecteur aura observé que c'est l'appellation retenue par l'Académie pour sous-titrer le présent recueil).

Paul Delsemme donne tout leur poids à trois publications qui ont atteint au vif le discours critique tenu sur notre littérature. La première était due à la *Revue encyclopédique*, qui consacra sa livraison du 24 juillet 1897 à la Belgique : Picard s'y fit le diffuseur lyrique de la théorie de l'âme belge. En 1937, le manifeste du «Groupe du lundi» devait avoir un retentissement similaire. La troisième péripétie est constituée par le dossier «Une autre Belgique» inséré dans *Les Nouvelles littéraires* du 4 novembre 1976, et qui a eu les effets que l'on sait. Sur ces événements, le commentaire de Paul Delsemme est constamment éclairant et dépourvu de toute partialité.

Par delà la commémoration qui en fut l'occasion, cet ouvrage s'adresse au grand public. Tout compte fait, il est réussi. Chaque communication y éclaire d'un jour neuf tel point de notre activité littéraire ; les grands thèmes de notre discours critique s'y trouvent eux-mêmes questionnés et, parmi eux, le topos par excellence : y a-t-il une spécificité de nos lettres par rapport à la littérature hexagonale ? Il y a fort à parier que le débat durera aussi longtemps que le Royaume de Belgique.

Christian ANGELET - K.U.Leuven et R.U.G.

langue française. Préface de Charles Bertin. Bruxelles, Émile Van Balberghe Libraire et Bibliothèques de l'Université Libre de Bruxelles, coll. Documenta et Opuscula, 1995, 298 p., bibl., index.

La préface que donne Charles Bertin à ce recueil d'articles anciens, revus et actualisés, constituerait sans nul doute un excellent compte rendu de l'ouvrage ; je me concentrerai pour ma part sur les études touchant aux lettres belges, sans omettre toutefois de mentionner l'ensemble des essais qui figurent dans le volume. Les travaux de Paul Delsemme sur la période symboliste, sur le cosmopolitisme littéraire et sur l'histoire du théâtre font autorité ; il en donne ici un florilège, parcouru par un même fil conducteur : l'ouverture d'esprit. On reste frappé par l'attention que l'auteur porte aux problèmes de réception, au brassage des cultures, aux rencontres, à l'éclectisme : il faut lui savoir gré de cet humanisme qui lui fait concevoir l'objet littéraire comme un témoin privilégié des relations entre les hommes, les idées et les époques. Les trois premiers essais sont constitués par autant de synthèses tournant autour du symbolisme français : après avoir défini les grandes lignes du «message doctrinal» du mouvement et dressé un portrait de Teodor de Wysewa, ce polygraphe d'origine polonaise qui en fut l'un des principaux initiateurs et théoriciens, l'auteur rappelle les phases les plus significatives de la «querelle du cosmopolitisme» qui investit la France de 1885 à 1905. La Belgique n'a pas non plus échappé à la xénophilie du siècle passé : une revue, *La Société nouvelle*, en constitue l'expression peut-être la plus aboutie. Fondée par Fernand Brouez (le premier mari de Neel Doff) en 1884, elle devait réunir parmi ses collaborateurs des socialistes, des anarchistes, des universitaires et écrivains de

Paul DELSEMME, *Les Grands Courants de la littérature européenne et les écrivains belges de*

tous bords, animés d'un même élan vers l'internationalisation de la culture : la revue se constitua en relais précieux des littératures russe, anglaise, américaine, allemande, scandinave, italienne ou néerlandaise dans notre pays. Ainsi *La Société* nouvelle publia-t-elle — entre autres — les premières traductions françaises de textes de Nietzsche et de Wilde ; ces dernières, parues en 1894, furent l'œuvre de Georges Khnopff, le poète qui eut maille à partir avec l'équipe de *La Jeune Belgique* en 1887. Et à propos d'Oscar Wilde, l'auteur s'interroge sur l'intérêt que l'écrivain anglais a pu susciter dans la Belgique de l'époque ; si le public bruxellois fut plus friand de scandale que de bon théâtre, et si les catholiques prirent parti contre Wilde au nom de la morale, ce sont encore des revues qui défendirent l'art contre la vulgarité (j'ajoute que le même débat eut lieu à propos de Verlaine, avec les mêmes acteurs) : *Le Coq rouge* d'Eekhoud, *L'Art moderne* de Picard et, plus tard, la rédaction d'*Antée*. Une autre revue, plus récente, a également retenu l'attention de P. Delsemme : il s'agit de *Variétés*, qui parut de 1928 à 1930. Fondée par Paul-Gustave Van Hecke, dont la critique retrace l'itinéraire de manière détaillée, elle se distingua par son caractère éclectique et résolument moderne, qui lui fit ouvrir ses colonnes à la photographie, au jazz, au cinéma, à la mode. Cosmopolite elle aussi, mais plutôt tournée vers le Nord, elle devait publier un numéro spécial qui fit date dans l'histoire des relations franco-belges : *Le Surréalisme en 1929*, préparé conjointement par la rédaction belge et le groupe surréaliste français. On trouvait au sommaire les noms, pour la Belgique, de Nougé, Valentin et Mesens.

La deuxième partie du volume porte sur la dramaturgie et l'histoire du théâtre : s'interrogeant sur les prolongements de l'esthétique naturaliste à la scène, P. Del-

semme remarque que la transposition de romans au théâtre fut en France une étape importante dans le renouveau dramaturgique des années 1870 et 1880 ; il analyse les problèmes structurels qu'une telle transposition impliquait à l'époque, à travers des œuvres de Daudet, Goncourt et Lemonnier (*Le Mort*).

En abordant la question de la réception d'Ibsen en langue française (la vogue de l'«ibsenisme», conséquence du cosmopolitisme, éclata en France entre 1890 et 1898), l'auteur signale que la première représentation d'une pièce d'Ibsen en français eut lieu... à Bruxelles : adaptée par Léon Vanderkindere à partir d'une version allemande (!), *La Maison de poupée*, présentée sous le titre de *Nora*, ne rencontra guère qu'un succès d'estime. Le théâtre documentaire et la figure de son principal promoteur au XX^e siècle, l'Allemand Erwin Piscator, font ensuite l'objet d'une étude historique qui s'interroge sur la portée d'un tel type de spectacle, ainsi que sur les relations que l'actualité peut entretenir avec le théâtre ; enfin, plus technique, le dernier chapitre de cette section offre une mise au point sur les problèmes inhérents à la captation télévisée de pièces de théâtre, tant en salle que préparées spécialement pour le petit écran.

La dernière partie du volume est entièrement consacrée à la littérature française de Belgique. Elle s'ouvre sur l'étude d'un style littéraire que *La Jeune Belgique* devait qualifier en 1892 de «macaque flamboyant» et que P. Delsemme, après Paul Bay, choisit d'appeler «coruscant». Cette langue excessivement riche et travaillée, qui tenta toute une génération d'écrivains et dont la critique analyse les principaux traits linguistiques, fut le fruit conjugué d'une réaction contre la tradition et d'une recherche d'identité propre au renouveau littéraire des années 1880 ; elle dut aussi beaucoup à

l'écriture artiste. Je ne suivrais pas tout à fait P. Delsemme dans sa démonstration ; il me semble que la préciosité du premier Elskamp, par exemple, doit plus à la subtilité de l'écriture décadente qu'à la vivacité du « style coruscant » ; la modernité et l'originalité linguistique des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix ne sont peut-être pas aussi uniformes qu'il le laisserait entendre. Comme P. Delsemme le montre d'ailleurs lui-même plus loin, Elskamp mise sur un anti-intellectualisme de fond et d'expression, indépendamment de ses intérêts métaphysiques, de ces curiosités historiques, scientifiques ou folkloriques. Un de ses maîtres privilégiés n'est-il pas Verlaine, le Verlaine de la « chanson grise » ? Le contenu de sa bibliothèque, détaillé dans l'inventaire publié en 1973 par Andrée Art et René Fayt et préfacé par P. Delsemme, est révélateur à cet égard.

Il est un écrivain français bien délaissé aujourd'hui, qui rencontra les faveurs de la Belgique littéraire de ces années-là : c'est l'auteur d'*Ompdrailles*, Léon Cladel. Avant d'être éreinté par *La Jeune Belgique* pour des questions d'école et de leadership, il fut, contrairement à Zola, sollicité par tous les courants, de l'art pour l'art à l'art social, des socialistes aux régionalistes : c'est qu'il offrait aux Belges le modèle d'un compromis entre réalisme et naturalisme, ainsi que l'exemple d'un style très « artiste », mais rigoureux, fort prisé à l'époque. C'est toujours dans cette filière naturaliste et coruscante que s'inscrivent les premiers romans de Marius Renard, écrivain borain auteur — entre autres — d'un récit sur la mine, sorte de *Germinal* belge revisité, *Gueule rouge*. P. Delsemme dresse ici un panorama de son œuvre, insistant sur sa dimension populaire, sinon populiste, sur le témoignage qu'elle offre à propos des conditions sociales dans la Belgique de la première moitié du XX^e siècle, sur l'intérêt linguis-

tique qu'elle présente par son exploitation des différents registres et niveaux de langue. De même, l'attention du critique s'est portée sur le Liégeois Marcel Rémy, l'auteur des *Ceux de diez nous* : il souligne la valeur documentaire de ces contes, de l'évocation des coutumes aux usages dialectaux.

Si la transmission des idées et la diffusion des connaissances reste l'objectif principal des essais de P. Delsemme, il ne néglige pas les textes, quoiqu'il se défende d'opérer en philologue. L'étude génétique qu'il consacre aux deux versions de *Mariages* de Charles Plisnier, celle de 1936 et celle de 1945, tendrait à démontrer le contraire. C'est avec une grande rigueur qu'il synthétise, distingue et classe les quelque cinq mille variantes apportées par le romancier au texte original : faute de pouvoir les détailler, retenons qu'elles vont dans le sens de la concision, de la précision, de la pertinence. Elles révèlent aussi un Plisnier extrêmement attentif à la correction de la langue, gommant tout particularisme national, soucieux de ne pas demeurer en reste sur la chapitre de la grammaire française. Couronné en 1937 par le prix Goncourt, son roman se devait sans doute d'être parfait au regard de la norme...

Olivier BIVORT - Un. degli Studi di Verona

Hans-Joachim LOPE, *Karl der Kühne als literarische Gestalt. Ein themengeschichtlicher Versuch mit besonderer Berücksichtigung der französischen Literatur Belgiens im europäischen Kontext*. Frankfurt, Peter Lang, 1995, 356 p. [Charles le Téméraire comme figure littéraire. Essai thématique et historique particulièrement orienté vers la littérature francophone de Belgique dans le contexte européen].

Des *Mémoires* de Philippe de Commines (1464-1498) à *Je soussigné*, *Charles le Téméraire*, *duc de Bourgogne* de Gaston Compère

(1989), les figures des quatre principaux grands ducs de Bourgogne ont été la source d'une impressionnante littérature, non seulement en Belgique mais dans tous les pays d'Europe occidentale. Parmi eux, le Téméraire et, corrélativement, son ennemi Louis XI, occupent une place prépondérante. Tous les genres littéraires s'enracinent dans cette matière historique : épopée, roman, drame, dialogue, essai, histoire, auxquels il faudrait ajouter, pour l'époque contemporaine, le film, les pièces radiophoniques et la bande dessinée. L'auteur explique son choix, chronologique plutôt que thématique, en disant que cette surabondance ne témoigne pas tant d'une affinité thématique que d'une richesse du sujet à tous les niveaux dès que l'on en aperçoit les prolongements divers. Un de ces derniers est certainement de nature politique. Doit-on voir en Philippe le Bon le «conditor Belgii» ou même dans la Bourgogne du xve siècle l'ébauche du Bénélux ? Le Téméraire est-il le dernier des chevaliers égaré à l'aube des temps modernes ?

Le sous-titre de l'ouvrage soulève un premier problème que l'auteur traite dans le chapitre 1 : *Les Belges avant la Belgique dans la littérature*. En effet, la production littéraire en français et en néerlandais sur le territoire qui deviendra la Belgique en 1830 peut-elle être déclarée «belge» ? Répondre positivement revient à accepter une Belgique informelle depuis le Moyen Âge, ce qui n'est pas évident d'un point de vue historique mais l'est peut-être davantage dans une histoire des mentalités. Depuis le dépeçage de l'empire de Charlemagne, il est certain que les pays «du milieu» ont cherché leur voie et ont été à l'origine de bien des conflits jusqu'au milieu du xxe siècle tout en développant une culture propre faite de métissage culturel.

Après avoir rappelé les faits historiques (chap. II), l'auteur analyse le jugement des

contemporains sur Charles le Téméraire. Le grand témoin est ici Philippe de Commines (1447-1511), ce noble Flamand d'autant plus crédible qu'après avoir été au service du Téméraire, il passe à celui des Français, dans la nuit du 7 au 8 août 1472 pour être très précis, ce qui lui permet d'observer et de décrire les deux faces du conflit central entre le roi de France et le duc rebelle. Dès le début, les deux camps se reflètent dans la littérature et dans l'historiographie. Le côté bourguignon sera fortement représenté et défendu par Georges Chastellain, Jean Molinet, Olivier de la Marche, Jean Haynin, Thomas Basin (en latin) et par l'auteur anonyme du *Livre des trahisons* (après 1477). Tantôt on dénonce le Téméraire et ses folles entreprises, tantôt on en fait l'égal d'Hannibal, de César et d'Alexandre.

L'auteur adopte une périodisation parfaitement défendable du fait, par exemple, que la Révolution française et la naissance du romantisme vont donner une nouvelle coloration au mythe du Téméraire, comme aussi la naissance des nationalismes et la naissance de l'État belge, sinon de la nation correspondante. Il est impossible ici de suivre, même sans ses grandes lignes, l'analyse de H.-J. Lope. Le chapitre quatre couvre les xvie, xvii^e et xviii^e siècles. Dans tous les genres littéraires, on trouve le triomphe de l'idéologie et de la politique. Les Suisses créent des épopées, les Français exaltent l'unité nationale sauvée, les futurs «Belges» y voient la naissance de leur nation. Les Liégeois se reconnaissent dans les Six Cents Franchimontois. N'est-ce pas Heuterus (Pontus de Huyter) qui, dès 1583, déclare Philippe le Bon «Imperii Belgici Conditor» (dans *Rerum Burgundicarum Libri VI*, publié chez Moretus Plantin à Anvers) ? Il faut savoir gré à l'auteur d'avoir étendu ses investigations à l'Allemagne, à la Suisse, à l'Italie, à l'Espagne (avec l'influence sur Cervantès, Lope de

Vega et Calderon) et à la Grande Bretagne. Ce genre d'ouverture est peu fréquente dans les travaux francophones.

La période suivante est celle du romanisme (chap. 5). C'est l'âge d'or de la mode bourguignonne. La source historique est ici Prosper Barante qui, en 1824-1826, publie son *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois 1364-1477*, mine où viendront s'alimenter presque tous les écrivains ultérieurs. La matière bourguignonne se retrouve chez presque tous les romanciers, poètes et dramaturges du XIX^e siècle. H.-J. Lope discerne ici une nouvelle dimension à la production tant historiographique que fictionnelle. Le Téméraire, homme d'une stature exceptionnelle à tous points de vue, «ne parvint pas à maîtriser l'opposition du vouloir et du pouvoir et, finalement, perdit tout lien à la réalité» (p.289).

La fécondité du mythe de Charles le Téméraire ne baissa pas durant tout le XIX^e siècle (chap.6) et jusqu'à la première guerre mondiale (chap.7) : d'Arlincourt, Scott, Barante, Flaubert, Dumas, Amiel, Fort, Picard, Rilke, Rodenbach, Eekhoud, etc. En Belgique, on exalte la figure du Téméraire comme celle d'un «Prince belge» (H. Moke). Enfin, en histoire, la figure dominante est celle de H. Pirenne à la vision duquel resteront fidèles les défenseurs d'une nation belge unie et incarnée dans un État unitaire. On sait ce qu'il en est advenu, mais on mesure combien n'est pas innocente la perception qu'a un peuple de son histoire. De ce point de vue, une analyse des manuels scolaires contemporains en Belgique serait du plus haut intérêt. Elle n'avait pas à figurer, bien évidemment, dans l'ouvrage de H.-J. Lope.

Le chapitre 8 parcourt l'entre-deux-guerres et, dans le chapitre 9, l'auteur montre comment le mythe du Téméraire, victime d'une déviation fasciste, reprendra vie grâce, entre autres, à Luc Hommel et à

quelques autres. H.-J. Lope passe, trop rapidement, sur les divagations de Léon Degrelle qui affirmera l'origine germanique des Wallons. Ces divagations trouvent leurs racines loin dans l'histoire. Il serait intéressant, de ce point de vue, d'approfondir le «rêve lotharingien» auquel ne fut pas insensible Pierre Nothomb auquel il n'est consacré, dans l'ouvrage, qu'une brève mention.

Le dernier chapitre nous plonge dans l'actualité. Y sont analysés quatre ouvrages d'auteurs belges : E. Picard (1836-1924), *La Joyeuse Entrée de Charles le Téméraire. Bruges-1467-Gand* (1905); G. Sion, *Charles le Téméraire* (1944) ; René Kalisky (1936-1981), *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince* (prévu pour une série d'émissions télévisées jamais réalisées mais publié en 1984) ; G. Compère, *Je soussigné, Charles le Téméraire, duc de Bourgogne* (1985). Les analyses sont riches et débouchent directement sur le problème belge contemporain. «Pour le meilleur et pour le pire, l'œuvre du Téméraire ne peut être gommée de la préhistoire du pays. Si le régionalisme flamand s'est toujours opposé à la conception unioniste, c'est aussi parce que, à la fin du XV^e siècle, la tentative amorcée de la formation d'une nation bourguignonne n'a pas pu triompher. Ce qui réussit dans la France de Louis XI, dans l'Angleterre de la guerre des Deux Roses, dans l'Espagne des Rois catholiques, échoua dans la Bourgogne de Charles le Téméraire pour la raison, entre autres, que le Duc, comme rejeton polyglotte d'une caste noble, active et "maritante", était propre à beaucoup de choses mais certainement pas à être une figure d'intégration dans le sens de l'époque moderne» (p.281). «Jadis comme aujourd'hui, les citoyens des métropoles commerçantes flamandes ne peuvent être acquis à des vues de haut vol. Ils restent "ivres de leurs richesses de marchands et d'artisans incomparables"» (G. Compère).

Ils exigent que le compte soit juste et ne pensent pas plus loin que le prochain clocher» (p.281). Le jugement peut paraître sévère : beau débat pour les historiens, les politiciens et les sociologues.

L'ouvrage de H.-J. Lope est d'une exceptionnelle richesse. Le lecteur est quelquefois écrasé par l'érudition. Pas moins de 263 œuvres en rapport direct avec la personne du Téméraire défilent sous ses yeux. Peut-être aurait-on pu constituer les historiens en catégorie à part. D'autant que leurs travaux, et ceci ressort clairement de l'ensemble, sont tributaires de l'époque où ils naissent. On saura gré à l'auteur d'avoir abordé les problèmes théoriques comme les rapports entre l'histoire et les héros mythifiés, entre l'histoire et l'identité nationale, entre l'histoire et l'«invention» des créateurs fictionnels, etc.

L'ouvrage comble un vide. On peut en effet s'étonner que la matière de Bourgogne ait suscité tant d'ouvrages historiques, de publication de documents et de monographies mais qu'aucun n'ait focalisé son intérêt sur la fortune littéraire, qui est immense, de Charles le Téméraire. Désormais, c'est chose faite et il reste à souhaiter que cet ouvrage soit traduit en français et parvienne ainsi à la connaissance des chercheurs francophones, belges en particulier.

René ANDRIANNE - Université de Mayence

Rital-littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique (1946-1996). Ouvrage coordonné par Anne MORELLI. Centro Studi e Documentazione dell'emigrazione italiana in Belgio ; Cuesmes, Éd. du Cerisier, 1996, 214 p.

Le «Centro Studi e Documentazione dell'Emigrazione Italiana in Belgio» s'est donné pour tâche, au moment de sa constitution en 1984, de dégager et de diffuser un

corpus formé de matériel documentaire ayant trait à l'histoire des Italiens de Belgique. C'est ainsi qu'en 1987 parut un fort beau volume de photos — *Memoria, Immagine e Parole dell'immigrazione italiana in Belgio* —, suivi, en 1991, d'un ouvrage autrement significatif, intitulé *Ça ressemble à l'Italie. Spécificités de l'habitat italien en Wallonie et à Bruxelles* : autant d'approches différentes de l'univers des Italiens à l'étranger. Une telle attention portée à la question de l'immigration semble se comprendre dans une perspective anthropologique et historique à laquelle, avec le présent volume, vient s'ajouter une perspective littéraire, voire linguistique, qui paraît essentielle pour cerner un phénomène aussi complexe et varié.

Il s'agit d'un travail de rassemblement entrepris par un groupe d'experts hétérogènes, à l'image d'un domaine fortement marqué du sceau de la pluralité des fonctionnements littéraires et autres. Une démarche pertinente puisque le corpus recueilli pour cette *Anthologie*, s'il est voué à former une unité sous le signe des écrivains italiens de Belgique, n'en conserve pas moins toutes les caractéristiques propres à la spécificité de chaque personnalité littéraire abordée dans l'ouvrage, et que «l'Équipe pluridisciplinaire» s'est empressée de bien valoriser.

Ainsi s'organisent, à partir d'un «objectif commun» (p.13), des parcours croisés qui déjouent savamment l'unité du thème rassembleur, pour établir autant d'instances, d'enjeux culturels et sociaux que les critères mis en œuvre le permettent. On constate, par exemple, l'existence de démarches littéraires dans des langues différentes — italien, français, néerlandais, dialectes italiens — mais originaires d'un même espace et où se lit en filigrane un lien affectif tout à fait particulier entre l'écrivain et ses origines. Un tel lien passe nécessairement par des considérations qui

se rapportent aussi à la situation linguistique du pays d'accueil et du pays (voire de la région) de départ, ainsi qu'à la conscience qu'en ont ces écrivains.

Mais une approche de la littérature d'immigration présente un problème quant à sa «littérarité», surtout si on la compare à d'autres instances apparemment mieux définies. C'est pourquoi, à notre avis, «le groupe pluridisciplinaire» qui a conduit cette initiative a eu soin de souligner la diversité des angles relatifs à chacun des écrivains répertoriés (il y en a bien 70). Il a évité de cette manière la fâcheuse tendance à encombrer l'espace littéraire de l'immigration de considérations d'ordre exclusivement affectives qu'on ne saurait nier, il est vrai. En fait, s'astreindre à une démarche à partir d'un seul critère eût encouragé la critique à entreprendre une lecture à partir du concept de déracinement ou de déchirure, caractérisant certes un moment essentiel de l'acte fondateur de l'écriture de l'immigration, mais qui ne peut être l'unique circonstance du riche débat auquel le présent ouvrage apporte sa contribution. Dès lors, la réflexion a pu se prévaloir des conditions d'incessante évolution résultant de la convergence de dynamiques, individuelles et collectives, tributaires de paramètres extra-culturels.

Il ressort certainement du panorama présenté un problème de nature identitaire, doublé du souci de témoigner des conditions spécifiques à deux mondes. C'est pourquoi les ouvrages cités par l'*Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique* peuvent jouer un rôle fondamental dans le dialogue des cultures et dans le métissage culturel qui échappent aux catégories littéraires traditionnelles et aux clichés nationaux. De cette «littérature métissée» (selon le mot de l'équipe) se dégagent des aspects hautement caractéristiques. Et cet ouvrage montre combien

cette littérature, soumise aux vicissitudes de l'histoire italienne, belge et mondiale, et médiocrement redevable d'exemples «classiques», s'affirme au gré de l'émancipation et des conditions d'évolution dans un contexte «universel».

C'est à l'aune d'un espace culturel élargi aux dimensions planétaires qu'il importe donc de considérer ces productions. Un espace qui résulte de la convergence de l'ensemble des questions historiques et linguistiques propres à la diaspora et auxquelles se réfère pertinemment, entre autres, la contribution de Béatrice BARBALATO : «La littérature des Italiens dans le monde : un patrimoine à sauver ?» (pp.211-213). Ces textes littéraires prennent tout leur sens dès lors qu'on envisage un travail de réflexion global sur la dispersion italienne. Un espace à la fois historique, idéologique et linguistique, lieu d'expression d'un «ailleurs» perçu par des écrivains, exilés et restés au pays, qui témoignent de l'urgence de «partager de nouveaux sens» par le truchement fort de l'écriture et «l'expérience de l'imagination» (Silvia LUCCHINI, «Écriture et immigration, le point de vue psychologique», pp.141-143).

Silvio FERRARI - Université d'état de Milan

Literatura Francófona : I. Europa. Compilación, notas y traducción de Laura LOPEZ MORALES. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1994, 315 p.

Édité au Mexique en 1995, *Literatura Francófona: I. Europa*, constitue une œuvre d'une grande utilité pour l'amateur hispanophone des littératures francophones écrites en Europe. L'œuvre constitue une étude diachronique des littératures francophones belge et suisse en partant du XVIII^e siècle pour arriver jusqu'aux années 50 de notre époque.

Si l'Amérique latine s'est intéressée à la traduction de certains auteurs de la littérature belge et suisse écrite en français, en Espagne les traductions sont assez rares, exception faite d'auteurs mondialement connus, qu'on identifie plutôt avec la France. L'anthologie faite par Mme Laura López, qui récupère les auteurs les plus représentatifs de l'histoire littéraire de la Belgique et de la Suisse francophones, constitue un ouvrage de référence nécessaire pour ceux qui s'intéressent aux autres littératures écrites en français en dehors de la France.

Cette anthologie commence par avec une petite introduction qui passe en revue les moments qui ont fait date dans les littératures francophones belge et suisse. Mme López Morales, ne pouvant pas réunir l'ensemble des auteurs qui ont conformé les histoires des littératures francophones belge et suisse, a su cependant choisir, pour chaque moment des histoires respectives, les auteurs les plus représentatifs et les ouvrages qui les identifient le mieux. Les brefs aperçus sur les auteurs, qui introduisent chaque extrait, situent parfaitement le lecteur dans une époque et le renseignent à propos des traits dominants de la personnalité et de la qualité littéraire de l'écrivain concerné. L'œuvre se complète par une bibliographie assez exhaustive de la production littéraire des auteurs qui figurent dans l'anthologie. Celle-ci contribuera à la découverte de deux littératures méconnues de la plupart des lecteurs hispanophones.

E. DE LA TORRE GIMENEZ - *Un.de Cádiz*

Dits de la nuit. Anthologie de contes et légendes de l'Afrique centrale (Zaire, Rwanda et Burundi). Préface de Marc Quaghebeur. Choix des textes, commentaires et lecture de Véronique JAGO-ANTOINE et Antoine TSHITUNGU KONGOLO. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°99, 1994, 299 p.

Ayant pour objectif la présentation didactique des contes et légendes de l'Afrique centrale, ce recueil constitue un véritable anathème contre les détenteurs, de moins en moins nombreux depuis les découvertes de Cheik Anta Diop — Dieu merci ! —, de la conception extrême selon laquelle la culture africaine présenterait des différences irréductibles. En regroupant méthodiquement les textes recueillis selon leurs fonctions sociales : récits des origines, contes initiatiques et moraux, fables, contes merveilleux et contes sentimentaux, les auteurs ont effectué un considérable travail de catalogue qui permet d'établir une comparaison transversale du fonds culturel de l'Afrique centrale.

Les récits initiatiques du Zaïre, du Rwanda et du Burundi, pour prendre un exemple, constituent l'essence même du *muntu* de l'Afrique centrale, confronté, comme l'homme d'autres civilisations, à l'interrogation éternelle sur son origine et sur le sens de la vie. Ces préoccupations premières, qui ont traversé cultures et siècles, ont été formalisées en diverses religions du monde. Elles demeurent la substance vivificatrice de l'homme et de l'Âme *ntu*. Les récits repris ici traduisent la complexité de l'écheveau spirituel ; mais aussi l'importance de l'enjeu politico-idéologique lorsqu'on considère que la valeur et la place du *muntu* dans le Monde se mesurent et se mesureront par la formalisation absolue de ce qui constitue son fondement culturel : son Ame même. D'une valeur téléologique indiscutable, ces récits mériteraient d'être enseignés, déclamés, diffusés largement en tout lieu africain. Ils permettent, selon l'ascèse qu'ils proposent dans des cocktails cosmogoniques, d'appréhender l'ordre spirituel et l'essence théologique chez le *muntu*.

En prenant un autre exemple, celui des contes initiatiques et moraux, nous constatons avec Jago-Antoine et Tshitungu-Kon-

golo — dans la dernière partie de l'anthologie, la «Lecture», qui mérite certes des approfondissements —, que la métaphore de chaque conte puise sa valeur dans la notion du respect de l'autre (l'aîné tout comme le cadet), maillon essentiel de la communauté. D'où le sens quasi sacré, dirions-nous, de la notion de solidarité développée par la sagesse africaine.

Contrairement à ce qu'ont pensé ceux qui se refusent à l'intelligence des différences culturelles et qui ont prétendu élaborer une espèce de Morale universelle, les stratégies utilisées par les «faibles» pour survivre ou pour résoudre des problèmes relèvent de ce qu'on pourrait appeler avec Kant la «raison pratique», quoi qu'en pense Nietzsche (*L'Antéchrist*). Le terme de *nuse*, utilisé par nombre d'auteurs pour discréditer ces attitudes, est ce qu'on nomme pudiquement ailleurs «stratégies politiques»... ; ce, tout en feignant d'ignorer qu'en face du Loup de Jean de La Fontaine, l'Agneau aurait échappé à la raison du plus fort s'il avait eu un peu de bon sens. Face aux plus «puissants», doit-on se laisser éternellement écraser comme l'Agneau ? Voilà une morale morbide et une éthique hémiplegique développées par les tenanciers de la Morale universelle.

Heureusement, une autre génération, une nouvelle en tout cas — celle de Jago-Antoine et de Tshitungu-Kongolo —, cherche à pénétrer plus profondément le cœur de la culture pour mettre en évidence les sens cachés des leçons circonstanciellément équitables de l'éthique africaine (p.263), mais dont l'apparence (trompeuse certes !) est, pour certains, «immorale». Cela, justement, parce que l'éthique traditionnelle africaine a été appréhendée avec des instruments qui lui sont extérieurs.

L'anthologie reprend des textes d'auteurs belges et africains. Du côté belge, on rencontre le célèbre Olivier de Bouveignes

(1889-1966), Frère Aurélien (1909-), Herman de Langhe (1890-1947), René Tonnoir (1900-1986), Léo Lejeune (1886-1959), Gérard Adam (1946-)... Le Rwanda est présent à travers l'éminent prêtre Alexis Kagame (1912-1981) et Édouard Gasarabwe (1938-). Certains contes et légendes du Zaïre ont été l'œuvre du pionnier Thaddée Badibanga, Kama Kamanda (1953-), Clémentine Faïk Nzuji (1948-), Tshibanda Wamuela Bujitu (1951-)...

Sur le plan littéraire, ces *Dits de la nuit* regroupent des textes dont l'aménité, qui s'ajoute à la candeur stylistique parfois, procure, à ceux qui ont une âme qui sait vibrer, un bonheur légitime. Se libérant par endroit des contraintes grammaticales de la langue française, les textes présentés s'efforcent de traduire l'âme des conteurs par des aposiopèses, témoins parmi d'autres de la difficulté qu'il y a à rendre «l'essence d'une Âme» en une langue étrangère.

Enfin, si le monde africain en plein déchirement pouvait aller à la redécouverte et à la revalorisation de son Âme — occise par l'acculturation — grâce à ces textes et à beaucoup d'autres dont la sagesse est noyée dans la cacophonie folklorique du monde actuel, son bonheur, son identité, mais surtout son décollage moral, politique voire économique n'en seraient que ragaillardis.

ILUNGA K. Léon-Michel - K.U.L.

Jean-Pierre BERTRAND, Michel BIRON, Jacques DUBOIS, Jeannine PAQUE, *Le Roman célibataire. D'"À rebours" à "Paludes"*. Paris, Corti, 1996, 241 p.

Cet ouvrage collectif consacre l'aboutissement d'une recherche sur le roman de la fin du XIX^e siècle, dont les grandes lignes avaient déjà été esquissées en 1991 dans un article intitulé «Les romans de la décadence», paru dans la revue *Europe* sous la signa-

ture GREGES (Groupe de Recherche sur les Événements Génériques à l'Époque Symboliste), qui réunit à l'Université de Liège quatre spécialistes de la littérature du tournant du siècle.

Si la poésie symboliste occupe à cette époque le devant de la scène, le roman semble s'émanciper difficilement de l'impérialisme naturaliste, produisant néanmoins une série de textes «expérimentaux» qui se veulent affranchis des lois de la mimésis et porteurs d'une formule nouvelle. C'est à treize de ces «romans de la décadence», sélectionnés en vertu de l'écart qu'ils accusent par rapport aux modèles dominants, que les auteurs de l'essai ont choisi de se consacrer en les envisageant comme les morceaux d'un «Grand Texte» qui, à l'encontre de Zola, tente d'opérer ce mariage apparemment impossible entre forme romanesque et vision décadente du monde.

Réunies par la figure métaphorique et fictionnelle du célibataire, être improductif par excellence, mu par une sorte de stratégie de l'échec, ces œuvres accusent un désir d'autonomie et de clôture, projet utopique d'un monde romanesque totalement replié sur lui-même, doté d'une langue qui se met à l'abri de toute socialité et en-dehors de l'histoire, pour refaire en vase clos un univers à part entière, comble de l'artifice et de l'intellect» (p.17), porteur des germes de la modernité et d'un roman «à venir».

Entre les œuvres-clés qui délimitent le corpus, *À rebours* en 1884 et *Paludes* en 1895, sont pris en considération, entre autres, le célèbre *Bruges-la-Morte* (1892) de Rodenbach, le roman d'anticipation de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), *Les Lauriers sont coupés* (1887) de Dujardin, inventeur du monologue intérieur, mais aussi des œuvres moins connues et marquées par l'esthétique «fin de siècle», comme *Très russe* de Lorrain (1886), *Un cœur en peine* (1890) de Péladan ou encore *Sixtine* (1890) de

Gourmont qui utilise la technique de la mise en abyme.

Après une mise en perspective qui contient également des résumés des textes analysés, dont la plupart sont aujourd'hui introuvables, les auteurs s'interrogent sur l'échec institutionnel de cette littérature restée confinée dans les marges du champ littéraire malgré des convergences esthétiques et sociologiques évidentes. Une lecture sociologique, inspirée des théories de Bourdieu, permet de comprendre pourquoi l'hétérogénéité de classe qui caractérise ces écrivains du roman de la décadence s'est retournée en «une juxtaposition confuse des discours et des identités» (p.73) au lieu de mener à la création d'une école ou d'un mouvement bien structuré. En réaction contre le nivellement que leur réserve une société horizontale, les romanciers «célibataires» se retranchent en effet dans l'écart et la distinction, s'enfermant dans «une tour entourée de marais», tel le héros de *Paludes*, loin de la multitude et des formules établies, pour cultiver leur moi et faire œuvre originale et unique.

Le repli sur soi engage également le romancier dans un questionnement sur son activité qui se traduit dans le roman par un discours critique et métatextuel porté par un personnage esthète, comme des Esseintes qui fait d'*À rebours* un inventaire préluant à un nouveau roman qui devrait ne tenir qu'en quelques phrases, ou par un écrivain, double fictionnel de l'auteur, que la réflexivité de sa conscience réduit à l'impuissance et contraint à postposer indéfiniment la réalisation de son grand œuvre dont il ne livre que des fragments. Autoréflexif et dépouillé de tout romanesque, *work in progress*, le roman finit par élever l'inachèvement au rang de qualité, entraînant le lecteur à partager une expérience sans effet de distanciation, «sorte de performance pure» (p.100).

Le statisme et l'isolement, associés à une esthétique aristocratique de la verticalité, se cristallisent dans le roman autour de l'image de la tour, que Bertrand, Biron, Dubois et Paque analysent grâce à la notion de chronotope, empruntée à Bakhtine, qui leur permet de voir dans cet élément du décor une spatialisation de l'univers romanesque qui se fait au détriment de l'évolution narrative, instaurant une temporalité affranchie de la logique de l'action du roman naturaliste soucieux de rendre compte des tumultes sociaux et de la marche de l'Histoire.

À l'image de son auteur, le héros se veut asocial, cultivant sa névrose et sa solitude à l'écart du monde dans un univers artificiel fait de jouissances esthétiques et de cérébralité, poussant un idéalisme hérité de Schopenhauer à ne plus considérer la réalité extérieure que comme une émanation de son propre moi.

La conclusion de l'essai met en évidence la modernité des treize auteurs du Grand Texte qui, en ruinant l'assurance du déterminisme positiviste, ont ouvert la voie aux grands «pionniers» de la littérature du ^{xx}e siècle comme Proust, Musil et Joyce.

Le Roman célibataire a le mérite de combler une lacune de l'histoire littéraire. En

effet, si certains des auteurs analysés ont fait l'objet d'études particulières, peu d'ouvrages envisagent la production de cette époque dans une perspective globale et générique. Partant d'une lecture attentive des textes, les auteurs ont dégagé avec beaucoup de clarté certaines constantes structurelles qui permettent de mieux comprendre les enjeux esthétiques de cette fin de siècle sans verser dans une généralisation abusive ni dans une description thématique de la décadence. On peut cependant déplorer que certains textes demeurent un peu à l'arrière-plan (*Cœur en peine*, *Valbert et Soi*) par rapport à d'autres (*Sixtine*, *L'Eve future* et *Le Livre de Monelle*) dont le plus novateur, *Paludes* de Gide, semble guider toute l'analyse et mériterait qu'on lui consacre un ouvrage entier.

Cette légère réserve n'atténue en aucun cas l'originalité de cette entreprise qui, comme les romans qu'elle envisage, ne se prétend pas définitive et livre une série de pistes stimulantes pour l'analyse d'autres œuvres de la décadence, sujet dont le nombre impressionnant d'études qui lui ont été consacrées à ce jour n'a pas encore épuisé la complexité.

Laurence BROGNEZ - F.N.R.S. — U.L.B.

DU PRINCE DE LIGNE À EUGENE SAVITZKAYA

Prince DE LIGNE, *Contes immoraux*. Présentation de Roland Mortier. Texte établi par Manuel Couvreur et annoté par Manuel Couvreur en collaboration avec Roland Mortier. Paris, Desjonquères, coll. ^{xviii}e siècle n°32, 1995, 208 p.

Le prince de Ligne ne s'est jamais voulu écrivain, et cette modestie explique peut-être qu'on se soit presque toujours arrêté

au pouvoir de séduction de l'homme en se gardant d'aller y voir de plus près. C'est donc à une véritable découverte que Roland Mortier et Manuel Couvreur convient le lecteur, celle d'une œuvre parue en 1801 dans l'état qui est ici proposé, où une intrigue unifie les différents contes répondant, bien entendu, aux *Contes moraux* de Marmontel qui, en comparaison, constituent un genre faux par

excellence. S'affirme ainsi que la littérature relève du «mentir vrai». La variété des sujets abordés par Ligne dans ces récits fait penser au président de Brosses alors que l'esthétique de la désinvolture les apparente plutôt à Crébillon fils ou à Vivant Denon. Quant au fait que le baron de Liebsthal y soit l'incarnation de Bélial, un diable plutôt bon, il rapprochera — paradoxalement étant donné le moment de parution — ce personnage de l'Asmodée de Lesage plutôt que de la créature imaginée par Cazotte.

Faut-il s'étonner qu'un personnage imaginé par le maître de Belœil, qui n'avait pas son pareil pour dédramatiser toutes choses par la tolérance, proclame que «[s]on plaisir [...] vaut mieux que toute l'Europe» dans un esprit qui rappelle plus d'une fois celui de Casanova ? La succession des amours du héros n'a d'égale que l'abondance de ses références littéraires qui n'interdit nullement une pétillante satire des thèmes romanesques de l'époque, dont l'impertinence fait souvent songer au ton du célèbre monologue de Figaro. C'est que les héros jugent les livres comme les hommes (p.142), puisque la vie ressemble à un roman et que rien n'est vraiment grave dans un monde où un homme ne peut hésiter qu'entre celles qui sont «belles comme le jour» et celles qui sont «jolies comme l'amour» (p.114), un monde où les «petites pêcheuses» deviennent vite de «petites pécheresses» (p.108).

Le texte est présenté et annoté avec une érudition qui n'est jamais pédante parce que toujours d'une exemplaire modestie. Quelques détails : «l'auteur d'un certain poème qui place en bas ceux qui sont en haut, et qui damne des canonisés» (p.32) ne serait-il pas plus simplement Dante que Parny ou Marie-Joseph Chénier (p.184, note 27) ? Quant à la note 15 de la page 192 qui explique les «géronstères» et les «pouhons» de Spa, si

elle éclaire bien les mots, elle ne donne pas de justification à l'emploi du pluriel. Je n'en vois pas pour «géronstères», mais pour ce qui concerne les «pouhons», il y en avait bien deux, l'un portant le nom de Pierre le Grand, l'autre celui du prince de Condé. On aimerait enfin savoir si la mention «roman» qu'on trouve sur la couverture et pas sur la page de titre est authentique ou apocryphe. La bibliographie des différentes éditions ferait plutôt pencher pour la seconde solution, qui correspondrait à une stratégie éditoriale dont on peut facilement comprendre les motifs.

Georges JACQUES - U.C.L.

Camille LEMONNIER, *L'Hystérique*. Édition établie et présentée par Éléonore Roy-Reverzy. Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1996, in-12, 231 p.

«Aujourd'hui, voici l'*Hystérique*, où la vie des béguinages de la Flandre orientale stagne, sirupeuse, aux clapotements de cornettes, aux soupirs de prières, aux bruissements de commérages, puis s'agite et s'ensanglante dans les crises d'Humilité, la stigmatisée, sœur des Palma Maria et des Lateau, dans le sadisme du prêtre Orléa, dans les exorcismes frénétiques de Vignas, le capucin.» Ainsi Félix Fénéon présentait-il brièvement, mais à sa manière imagée, le livre de Camille Lemonnier dans *La Revue indépendante* de février 1885.

Dans sa «Présentation» (pp.7-29), qui repose visiblement sur une étude très fouillée, Éléonore Roy-Reverzy commence très rapidement par mentionner l'œuvre de Camille Lemonnier, y compris les livres écrits pour les enfants. Elle rappelle qu'*Un mâle* est dédié à Barbey d'Aurevilly, que Maupassant a très élogieusement accueilli ce premier chef-d'œuvre et que Lemonnier, inclassable, refusait les étiquettes.

C'est pourtant ici l'option «auteur décadent» qui est choisie comme en témoigne l'illustration de la couverture de cette réédition : *I lock my door upon myself* de Fernand Khnopff (1891) sur fond mauve. La notion d'«esthétique du frontalier», définie par Sylvie Thorel-Cailleteau (*La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, 1994) comme conjugaison du réel et du lyrisme chez Zola ne conviendrait-elle pas particulièrement bien, dans un sens légèrement différent peut-être, au Maréchal des lettres belges ?

Éléonore Roy-Reverzy se lance ensuite sur les traces du thème qui est au centre du roman *L'Hystérique* à travers le XIX^e siècle. Bien que ce thème se trouve déjà chez Balzac, elle attribue à Michelet la paternité de l'idée selon laquelle «dans la religion, tout parle de sexe». Les ouvrages de l'historien (*Des Jésuites*, 1843 ; *Du prêtre, de la femme, de la famille*, 1845 ; et *La Sorcière*, 1862) sont manifestement les premières sources du romancier. Octave Feuillet, George Sand, les Goncourt, Émile Zola, Léon Hennique, Alphonse Daudet, chacun à leur manière en ont tâté et font partie de ce «courant anticlérical qui médicalise la dévotion».

D'une manière plus générale, l'héroïne romanesque de la seconde moitié du XIX^e siècle est bien souvent une insatisfaite sexuelle. Les romanciers de cette période peuvent dès lors se ranger en deux catégories bien distinctes : les catholiques qui voient en l'hystérique la sur-femme, la femme en excès ; et les naturalistes pour qui le mal se réduit à des pulsions sans grandeur qui ne forgent qu'une caricature de femme. Ces deux tendances peuvent s'accompagner d'ironie, de distanciation et le thème devient vite un cliché.

Lemonnier le réactive à sa façon en 1885. L'une de ses particularités est d'être bien documenté — mieux sans doute que

Zola. Son modèle — vivant — est Louise Lateau, la stigmatisée de Bois-d'Haine dans le Hainaut, à qui de nombreux ouvrages ont été et sont encore consacrés. H. Van Looy et A. Rohling en 1874, Ch. Chauliac en 1875 sont cités, mais surtout Désiré Magloire Bourneville (1840-1909), élève de Charcot et auteur de la *Contrature hystérique ou explication des miracles de saint Louis et de saint Médard* et de *Science et miracle. Louise Lateau ou la stigmatisée belge* (1^{ère} édition : 1875), dont un extrait est proposé en annexe (pp.228-230).

Près de trois pages de la «Présentation» sont consacrées au mal Protée, au sphynx, à l'hystérie proprement dite : définitions, phases, symptômes, caractéristiques, pratiques «curatives» de Charcot à la Salpêtrière... L'apport du docteur Bourneville — qui, par ailleurs, fonde en 1882 la «Bibliothèque diabolique» — est de prouver grâce à une démonstration clinique (plaies, extases, crucifiement) que Louise Lateau est hystérique (mais l'a-t-il rencontrée et examinée ?), que les stigmatisées sont des hystériques et non des saintes. Et, d'après Éléonore Roy-Reverzy, «Lemonnier a certainement [...] lu la plaquette de Bourneville».

Ce que Lemonnier a certainement lu ou du moins consulté, c'est le rapport que fait sur la stigmatisée de Bois-d'Haine, qui à l'époque défraie la chronique, le docteur Évariste Warlomont, père de Maurice Warlomont, alias Max Waller, chef de file de *La Jeune Belgique*. L'affaire prend une telle ampleur et oppose si fort les croyants et les libre-penseurs, que l'Académie royale de médecine de Belgique crée une commission chargée d'examiner Louise Lateau. Le rapporteur de la commission est un de ses membres les plus illustres, l'ophtalmologue Warlomont, qui sera président de l'Académie de médecine et oculiste du roi et de la reine.

Ce grand médecin issu de l'Université Catholique de Louvain conclut qu'il s'agit d'un cas de névropathie stigmatique qui relève de la médecine et non de la religion. À l'un de ses détracteurs qui ne peut décider s'il s'agit d'une sainte ou d'une malade, Évariste Warlomont répond en 1875 : «M. Lefebvre a terminé son discours en vous disant que malgré l'absence d'une explication qui le satisfasse, et bien qu'il croie au monde surnaturel et en particulier à ces grandes manifestations de la puissance divine qu'on appelle des miracles, il n'entendait pas décider si les faits de Bois-d'Haine sont de cet ordre. Il croit devoir, dit-il, se maintenir à cet égard dans une sage réserve, non que son esprit l'éloigne d'une semblable conclusion, mais parce que la compétence lui manque en présence d'une de ces questions mitoyennes dont les lumières de notre science ne peuvent éclairer que l'une des faces, l'autre étant tournées en plein vers le domaine théologique.

«Que mon honorable contradicteur me permette de lui faire observer qu'il répond ici à autre chose qu'au travail de la Commission. Ce travail, en effet, a porté exclusivement sur des faits qui sont de son ressort, sur des faits de l'ordre physiologico-pathologique. Quant à la question du surnaturel, elle ne s'en est pas un instant pré-occupée et on lui rendra cette justice de reconnaître que le mot "miracle" n'a pas été une seule fois prononcé par elle. Si donc la question de Bois-d'Haine est une question mixte, ainsi que le croit M. Lefebvre, la Commission n'a pas à se reprocher de l'avoir envisagée sous un autre point de vue que celui qui lui revenait. Négligeant comme elle le devait, toute considération étrangère à la recherche d'un diagnostic médical, elle a abandonné à la théologie toute la part qu'il pourrait lui plaire de réclamer dans

un verdict dogmatique où l'Académie n'en a aucune à revendiquer.

«Dans notre pensée, cette recherche a abouti à la preuve que les extases et les stigmates observés chez Louise Lateau sont, en ce qui concerne l'explication physiologique, sur le même rang que beaucoup d'autres névroses extraordinaires admises dans la science, et qu'ils ne peuvent servir à aucun degré à l'édification d'un fait surnaturel.»

Lors de l'élaboration du roman, Lemonnier et Waller se voyaient régulièrement. Par ailleurs, dans une lettre inédite, Waller donne à Lemonnier des renseignements sur la femme hystérique. Il conclut : «[...] tel est le résumé de mon enquête auprès de mon père [...]» (1882).

L'Hystérique est à classer comme un roman à thèse dont les personnages symboliques servent à illustrer un débat contemporain, à démontrer que la religion, proche du fanatisme, n'est faite que d'illusions. En Belgique, où il s'inscrit dans le contexte de la guerre scolaire notamment, le débat a ses spécificités. Au ministère, Beernaert fait suite à Frère-Orban en 1884. C'est ce qui incite un certain Ric Rac, alias Paul Wauwermans, à exiger «la répression de la pornographie littéraire» à l'annonce de la parution du roman. Des bonnes feuilles de ce dernier avaient déjà paru dans *La Jeune Belgique* et allaient paraître en rez-de-chaussée — entendez en feuilleton — dans la presse quotidienne. Wauwermans déclare que le livre de Lemonnier «est écrit sous l'inspiration de M. Max Waller, fils du Dr Warlomont dont on connaît les philippiques académiques sur cette question !» À quoi Waller répond qu'il est «le fils de celui qui n'a pas voulu se mettre à genoux devant cette malheureuse Louise Lateau dont vous vouliez faire une sainte».

Suivra un mémorable procès littéraire où Georges Rodenbach prendra la défense du maître. On consultera avec plaisir les numéros de *La Jeune Belgique* des années 1884 et 1885 consacrés à cette affaire retentissante. Cependant, le caractère pervers, voire pathologique des relations entre le prêtre et la béguine (voyeurisme, sado-masochisme, homosexualité...), la figure du curé qui se prend pour Jésus, jouit de son pouvoir sur sa victime mais est lui-même «possédé» par ses sens (thème cher à Lemonnier) confèrent une dimension fantastique originale au roman. On y décèle, qui plus est, l'aura du mythe : Marie-Marthe Joris, en religion sœur Humilité, c'est Galatée devenue folle ; Orléa, c'est Pygmalion, c'est Charcot lui-même et c'est aussi l'artiste décadent à l'œuvre ! Ajoutons que si le climat de l'Inquisition n'est pas loin, c'est surtout parce que José Orléa, l'ancêtre du prêtre, est arrivé en Flandre avec l'armée du duc d'Albe et que ses descendants, bouchers ou curés, en ont gardé une sorte de virilité sanguinaire...

D'autres hystériques succèdent à celle de Lemonnier ; chez Bloy et Huysmans, puis chez les surréalistes pour qui, fées, elles sont «la plus grande découverte poétique du XIX^e siècle». Si les fées sont des hystériques, nous saurons peut-être les reconnaître grâce à Fernand Dumont. C'est sur une piste comparative que s'achève la «Présentation». Ajoutons que l'on retrouve la relation perverse entre un directeur de conscience et une religieuse dans un des volumes de la saga *Le Cinquième Commandement* de Daniel Gillès, *Le Spectateur brandebourgeois* (1979), sans arriver aux extrêmes que nous dépeint Lemonnier. La résistance de la sœur Frédérique — dans le monde Renata von Rosegg — à l'encontre de la tentative de viol moral du père Ambroise, moine nazi, ne manque pas de grandeur

et ne tombe pas dans le «manichéisme» de Lemonnier.

Le curé actuel de Bois-d'Haine a quelque chance de voir aboutir la cause en sainteté de Louise Lateau lorsque l'on sait que Jean-Paul II peut être inscrit dans le livre des records pour le nombre de canonisations et béatifications conduites sous son pontificat. Plus en dix-sept ans que durant les sept derniers siècles ! Mais la réédition de *L'Hystérique* n'aidera en rien la cause.

Catherine GRAVET et Émile VAN BALBERGHE

Pelléas et Mélisande. Actes du Colloque international de Gand (27 novembre 1992). Édités par Christian ANGELET. (= *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, XXIX), 1994, 190 p.

Afin de commémorer le centenaire de *Pelléas et Mélisande*, la Fondation M. Maeterlinck et le Séminaire de Littérature française de l'Université de Gand ont organisé le 27 novembre 1992, au Cercle royal artistique et littéraire de Gand, une journée d'étude consacrée à l'œuvre maîtresse du Gantois. Nous avons rendu compte de cette très belle rencontre dans *Textyles* (n°9, 1992). La publication des actes nous donne l'occasion de redécouvrir quatre des cinq communications qui avaient été présentées ce jour-là, auxquelles sont venus s'ajouter deux longs et riches articles. L'ensemble met en lumière, par une série d'éclairages différents mais complémentaires, les qualités littéraires et dramaturgiques de la pièce, ainsi que son importance dans l'histoire de la culture (tant littéraire que théâtrale et musicale) du XX^e siècle.

La communication qui ouvre le volume fait la démonstration de l'importance de *Pelléas et Mélisande* dans l'histoire de la mise en scène, Paul GORCEIX s'étant intéressé au plus célèbre des metteurs en scène

de la pièce, Meyerhold («*Pelléas et Mélisande*. Vsevolod Meyerhold et le Théâtre de la convention»). Il apparaît que les deux créateurs se rencontrèrent par la grâce d'une sorte d'intelligence secrète : Meyerhold aurait «percé le vrai projet, la véritable ambition du dramaturge» (p.10) et s'en serait, consciemment ou non, inspiré pour renouveler la mise en scène.

À partir d'une analyse de la mise en scène de Lugué-Poe et de sa réception très contrastée, Sophie LUCET («*Pelléas et Mélisande* et l'esthétique du théâtre symboliste : mise en scène et dramaturgie») montre, quant à elle, que la pièce arriva véritablement à point nommé pour donner une forme concrète aux aspirations symbolistes en matière de théâtre : «L'originalité de Maeterlinck, écrit-elle, sera de trouver et d'expérimenter des solutions concrètes pour remédier aux objections mallarméennes, et d'aboutir à la mise en œuvre d'une formule théâtrale symboliste efficacement dramatique» (p.41).

Suit l'article fondamental de Christian ANGELET, qui s'est intéressé aux «étapes que le texte a parcourues depuis les préoriginaux jusqu'à l'édition définitive» (p.48) («*Pelléas et Mélisande*. Des brouillons de Maeterlinck au livret de Debussy»). Fondamental, ce texte l'est à la fois par les intuitions qui s'y expriment et par la conclusion qu'on nous amène à partager : il faut que les chercheurs disposent d'une édition critique de la pièce, qui rendrait compte de toutes les étapes de sa création, en ce compris les agendas préparatoires. Ce que Christian Angelet démontre, en effet, à l'aide d'une série d'exemples choisis, c'est que le mouvement de l'écriture maeterlinckienne va dans le sens de la suppression des éléments commentatifs : «On assiste ainsi au passage du commentatif à l'événementiel. C'est le triomphe du non-dit, qui est, bien sûr, l'espace de la théâtralité»

(p.55). Il en résulte que les états les plus anciens du texte apportent des éclairages essentiels pour la lecture critique de la pièce. C'est par ailleurs l'image même du créateur qui en ressort modifiée : «Maeterlinck apparaît parfaitement conscient de ses moyens. Il s'agit bien d'un créateur volontaire qui sait trouver, à force de patience, la scène la plus dense» (p.58).

Au plan musicologique, Herman SABBE («Maeterlinck, Schoenberg et Debussy ou la littérature au carrefour de l'histoire musicale») révèle l'importance décisive de la pièce, en tant qu'elle «a donné lieu à deux chefs-d'œuvre musicaux, dont l'un clôt une tradition [celle du poème symphonique] et l'autre, en partie, en ouvre une nouvelle» (p.69) : Debussy trouve en effet en *Pelléas et Mélisande* l'œuvre qu'il recherchait et qui lui permet de développer, en concordance avec le texte (alors qu'il constitue plutôt, pour Schoenberg, un pré-texte), son langage musical propre, contribuant du même coup à l'abandon des «potentialités dramatiques inhérentes à la musique tonale» et au passage à la «signification globale» (p.68).

Dans un article novateur, Delphine CANTONI constate, après bien d'autres critiques, l'importance du silence chez Maeterlinck, en tant qu'il signe l'avènement d'un langage de l'âme, mais elle dépasse le stade du constat pour élaborer, au cours d'une analyse très fouillée, et qui mériterait d'être poursuivie, une véritable poétique du silence («La poétique du silence dans *Pelléas et Mélisande*). De précieuses distinctions sont empruntées à des théoriciens d'horizons divers, qui conduisent l'auteur à esquisser, en fin de parcours, «ce qui pourrait être une syntaxe du silence» (p.111).

Enfin, Sylvie SAUVAGE analyse minutieusement les convergences, souvent repérées, qui existent entre *Pelléas et*

Mélanie et *Le Grand Meaulnes* («Le mythe féminin chez Maeterlinck et Alain-Fournier. De Mélanie à Yvonne de Galais»). Après un rappel de l'influence subie par Alain-Fournier, qui rencontra Yvonne de Quièvre-court «avec une affectivité conditionnée par ses lectures» (p.127) (et notamment celle de *La Sagesse et la destinée*), la majeure partie de l'article est consacrée à une analyse de l'imaginaire des deux écrivains, qui convergent sur de nombreux points.

Pierre PIRET - U.C.L.

Michel GRAINDORGE, *Edmond Picard au Rwanda. Une histoire sans fin de la montée de l'antisémitisme et du racisme*. Essai. Bruxelles, Le Cri, 1994, 211 p.

Imaginons qu'un prix semblable à celui qu'on décerne annuellement à Bruxelles pour les réalisations architecturales les plus intempêtes vienne annuellement couronner les livres les plus mal fichus : celui de Michel Graindorge, *Edmond Picard au Rwanda* aurait assurément été un candidat sérieux pour 1994, et l'on s'explique mal qu'une maison comme Le Cri, qui nous a habitués à mieux, n'ait pas imposé à l'auteur une configuration moins brouillonne, moins répétitive, moins assommante à force de citations longuettes, un peu plus rigoureuse dans ses développements et ses affirmations en tous sens, un peu plus fine, enfin, dans ses discussions. On le regrette d'autant plus que l'ouvrage de Graindorge est, encore une fois, un livre généreux, que portent des valeurs auxquelles il est difficile au démocrate de ne pas souscrire.

La générosité ne gagne rien en effet à recourir aux simplifications hâtives et aux poncifs, aux amalgames et aux contradictions, qui sont tous pour la desservir. Ainsi, lorsque Graindorge assure que le «colonia-

lisme allemand puis belge ont créé de toutes pièces au Rwanda une division ethnique au sein d'une population qui vivait, depuis plusieurs siècles, en une seule communauté [...] vivante et unie» (pp.11, 173), il se satisfait trop vite de jugements tout faits à propos des réalités des Grands Lacs ; de même, ces pays pratiquement dépourvus de ressources naturelles passent difficilement pour la «chasse gardée de quelques industriels avisés» (p.186) etc. «Je ne connais pas, écrit-il, le contenu juridique ou politique [...] des œuvres de jeunesse [de Picard] [...] Je laisse ce travail aux historiens [...]» (p.27). Mais alors, Maître Graindorge, ne commettez pas d'essai, ne considérez pas le livre comme un bois parmi d'autres, dont on pourrait faire feu ou flèche. Et épargnez-nous ce poncif directement inspiré par la propagande flamande, selon lequel, en 1901, «le peuple flamand n'avait aucun droit» (p.59) : allons, outre la méfiance que devrait vous inspirer, en ce cas, le mot «peuple», les populations wallonnes en avaient-elles plus alors ? Et est-ce que la dénonciation du colonialisme dans le *Voyage au Congo* de Gide est vraiment si impitoyable ? Et cet autre cliché tiers-mondiste : «Picard a [...] gommé la passionnante histoire des peuples arabes et de leurs cultures rayonnantes alors que, pendant des siècles, l'Occident abâtardi sous le poids d'un catholicisme totalitaire s'enlisait dans la terreur et la médiocrité. / Et ces peuples africains, chinois ou autres qui depuis des siècles et malgré les oppressions ont maintenu et développé leurs traditions, leurs cultures, leur rayonnement et qui nous apportent tant d'enrichissement...» (p.60). Peut-on en même temps se féliciter du fait qu'en Chine la révolution de 1949 a éradiqué l'oppression étrangère» (p.173), sachant que le communisme chinois a, précisément, été le régime le plus acharné à détruire la culture tradition-

nelle ? Est-ce qu'une certaine gauche ne doit pas aussi songer à se renouveler un peu ? Peut-elle, sans plus de précaution, concéder au Front national que les institutions démocratiques «devront être [...] "libérées" de ces créatures politiques qui peuplent l'appareil d'État au hasard de nominations souvent partisanses» (p.203) ? On nous répète aussi, — et l'âme belge de Picard s'en fût réjouie, celle de Monsieur Jo Gérard a dû s'en féliciter —, que «nos peuples belges n'ont jamais accepté l'occupation étrangère. Qu'elle fût romaine, franque, espagnole, autrichienne, française, hollandaise ou allemande» (p.172 ; voir aussi p.210, 203). Pressé de soulager son sanglot d'ancien oppresseur fransquillon si c'est le prix à payer pour sauvegarder le Royaume, l'auteur n'a pas pris le risque d'engager la discussion sur le nationalisme flamand, comme si nous étions moins directement concernés par certains pèlerins de l'Yser que par la logorrhée fin-de-siècle d'un Picard que plus personne ne lit.

Grosso modo, cet «essai» de Michel Graindorge cherche à amplifier, cette fois par le média éditorial, un mini-scandale qu'il avait lui-même provoqué en renversant le vénérable buste d'Edmond Picard dans les couloirs du Palais de Justice. Cela se passait au sortir d'une conférence du Jeune Barreau, au cours de laquelle l'orateur avait rappelé les dérives fantasmatiques du célèbre jurisconsulte en matière de racisme et plus particulièrement d'antisémitisme. Pour les spécialistes, assurément, la porte qu'on cherche à enfoncer ici avec grand fracas était ouverte depuis longtemps, et ce n'est pas une révélation très surprenante que de rappeler à quel point la double célébrité juridique et littéraire d'Edmond Picard était par ailleurs ternie par un discours délirant en matière de «races». Condamner ce dernier ? Fort bien. Mais argumenter, à cette fin, en fai-

sant de Picard le responsable du génocide ruandais après en avoir fait l'allié objectif du nazisme, c'est offrir le flanc, bien inutilement, aux critiques que le seul bon sens suffit à formuler. Jean-Philippe Schreiber, dans un excellent compte rendu que cite intégralement Graindorge sans en tenir compte, rappelait cette position de bon sens : «[...] Voilà certes un grand juriste [...] qui, par une schizophrénie étrange, fut à la fois l'emblème du barreau de Bruxelles à la fin du siècle dernier et l'épigone d'un racisme sans fard qui n'avait rien à envier aux pires atrocités proférées à la même époque en France et en Allemagne par les Drumont et autres Stoecker. Iconoclastes, les socialistes de 1900 auraient sans doute dû l'être en explulsant Picard du jeune Parti Ouvrier Belge. Ils ne l'ont pas fait. Devons-nous oublier pour autant l'éminent apôtre de Thémis et le fondateur de *L'Art Moderne* pour ne garder que l'antisémite enragé et obsessionnel ?» (dans *Regards*, n°336, 24.03.94 ; cité p.141).

Voilà pour le fond. Qu'apporte cependant, au fil des pages et des documents accumulés par Graindorge, ce livre qui confond si volontiers l'essai et le dossier de pièces éparses constitué en vue d'une plaidoirie ? Rien ou presque à propos de Picard lui-même, car enfin, le lien reste à penser entre les trois composantes de cette personnalité. Par contre, Graindorge a commencé d'instruire utilement l'intéressant dossier de la postérité de Picard. Non celui, certes, de son action au Rwanda, selon l'amalgame tapageur mais décidément trop gros qui sert de titre à l'ouvrage. Plutôt, celui de la réception littéraire et intellectuelle des écrits du jurisconsulte ; une chose est, en effet, de ne pas faire l'impasse sur l'œuvre juridique et littéraire de Picard en invoquant son racisme, une autre chose est d'occulter ce dernier en

invoquant la première. Certains, comme l'abbé Hanlet dans son histoire des *Écrivains belges contemporains* publiée en 1946 (!), ont même été plus loin en applaudissant sans vergogne non seulement le juriste et l'animateur des lettres, mais aussi l'antisémite. Sur ce point, il faut assurément rendre raison à Graindorge et on le suivra avec intérêt dans son début d'inventaire en la matière.

Pierre HALEN - Universität Bayreuth

Émile et Marthe Verhaeren - Stefan Zweig. Correspondance (1900-1926). Édition établie, présentée et annotée par Fabrice van de Kerckhove. Bruxelles, Éd. Labor et Archives et Musée de la Littérature, coll. Archives du Futur, 1996, 606 p.

C'est essentiellement du regard allemand sur la littérature belge d'alors que traite l'édition critique consacrée par Fabrice van de Kerckhove à la correspondance entre Stefan Zweig et Émile Verhaeren. Premier volume de correspondance générale des œuvres complètes de Verhaeren chez Labor, cet ouvrage s'impose comme référence à plus d'un titre, dans le domaine encore trop peu exploré des échanges culturels entre la Belgique et les pays de langue allemande au cours de la période du tournant du siècle et de l'avant-guerre.

226 unités de correspondance de Verhaeren à Zweig sont conservées soigneusement à la Jewish National and University Library de Jérusalem ; il n'y répond que 49 unités de Zweig à Verhaeren, ce dernier ayant égaré ou perdu plus de la moitié des envois. Outre le texte exhaustif de toutes ces lettres, l'édition propose un appareil critique large et rigoureux, rassemblé en notes de bas de page, ainsi que deux tables chronologiques qui guident le lecteur au moment où la

correspondance s'interrompt. En effet, du 28 février au 15 mars 1912, Verhaeren effectue une tournée en Allemagne et en Autriche — couronnement des efforts livrés par Zweig pendant de nombreuses années pour promouvoir le poète belge dans sa patrie ; en revanche, la rupture abrupte entre les deux écrivains suivra le déclenchement de la guerre en août 1914. Le chercheur trouvera encore un outil précieux dans la bibliographie, les tables, la chronologie récapitulative et l'index, mais surtout dans une vaste introduction qui déborde du cadre strict des relations bilatérales entre Zweig et Verhaeren pour ouvrir de nombreuses pistes à explorer pour les comparatistes intéressés par les échanges culturels européens.

Au moment où Zweig se passionne d'abord pour Camille Lemonnier, puis pour Verhaeren dans le but d'orchestrer une campagne magistrale en faveur de ces deux auteurs dans sa «patrie» autrichienne et allemande, la modernité belge jouit d'un prestige certain à Vienne, où les œuvres de Maeterlinck, Khnopff, Minne ou Van Rysselberghe font considérer la Belgique comme le «pays de toutes les témérités» (p.11). Tandis que la médiation de Zweig en faveur de Verhaeren portera peu de fruit à Vienne, elle obtiendra un succès inespéré en Allemagne, où un réseau important de personnalités du monde artistique — du metteur en scène Max Reinhardt au poète Richard Dehmel en passant par le «mystificateur» Paul Zech — œuvrera à la réception enthousiaste de l'écrivain. En dépit de l'incontestable réussite de cette campagne, l'appareil critique de l'édition de Fabrice van de Kerckhove démontre que les compte-rendus euphoriques de Zweig doivent parfois être pris «cum grano salis». Verhaeren veillera lui-même avec attention sur les efforts de Zweig en Allemagne, pays dont il ne mai-

trise pas la langue, mais qu'il admire depuis longtemps, dans l'esprit de Madame de Staël, avec toutefois aussi une fascination certaine pour l'Allemagne de l'industrie et du commerce. À partir de 1910, le meilleur soutien de Zweig devint l'éditeur Anton Kippenberg du «Insel Verlag» (Leipzig), qui acquit ainsi auprès de Verhaeren un droit de préférence pour les traductions en volumes, et poussa son zèle belgophile jusqu'à faire éditer en langue française une édition de luxe des *Villages illusoires* avec les caractères de Georges Lemmen et la reliure d'Henry van de Velde : «Ainsi tout est belge dans ce livre : le poète, l'illustrateur, le relieur et le créateur des caractères. Et la Belgique m'a enchanté à ce point, que je puis me dire à moitié belge» (p.78), avoua l'éditeur.

L'échange entre Verhaeren et Zweig frappe quelque peu par sa dissymétrie : c'est bien le jeune Viennois qui s'efforça, avec la collaboration de Kippenberg, de démontrer que l'Allemagne avait précédé la Belgique dans la reconnaissance des écrivains belges. La générosité de Zweig, en ces temps où les crises de nationalisme aigu sont récurrentes en Allemagne et en France, est empreinte d'un idéalisme «européen» naïf, contre-balancé toutefois par une perspective germanocentrique inspirée des thèses ethniques de Otto Hauser (1876-1944) aux implications politiques certaines, et dont Zweig ne se libéra que pendant la guerre, sous l'influence de Romain Rolland. L'idéologie de Hauser, piège auquel Zweig semble être pris inconsciemment, impliquait en effet une supériorité des Aryens et des Germains, ainsi que de leurs «émissaires» au sein d'autres ethnies ; Verhaeren incarnait donc pour Hauser un cas d'école, le bon exemple d'une germanité (flamande) au sein même de la romanité. Toute l'ambiguïté idéologique du travail de Zweig est

ici mise en lumière, en dépit des aspirations profondément idéalistes et humanitaires de celui qui écrivait par exemple le 8 mai 1911 à Verhaeren : «Les grandes œuvres ne sont pas entièrement nationales, le meilleur d'elles appartient à tous : et j'aime votre œuvre, non parce qu'elle a créé une littérature belge, mais parce qu'elle est européenne» (p.336). À cela s'ajoute encore la dimension toute personnelle du travail de médiation du jeune Zweig, pour qui Verhaeren remplit la fonction de maître et de modèle moral ; après la rupture d'août 1914, ce rôle sera repris pour Zweig par Romain Rolland.

Du jour au lendemain en effet, alors que Zweig séjourne à Ostende et s'apprête à rejoindre une nouvelle fois le Caillouqui-Bique, chacun se repliera sur des convictions nationalistes et sur des arguments empruntés à la propagande de guerre menée dans chaque camp. C'est donc à juste titre que Romain Rolland écrivit alors à Verhaeren : «Les plus excellentes gens sont aussi les plus dupés» (p.496). Zweig reviendra plus rapidement de cette fièvre patriotique que Verhaeren, dont la mort accidentelle en gare de Rouen le 27 novembre 1916 empêchera toute réconciliation éventuelle (eût-elle pu avoir lieu ?) avec ses amis allemands.

C'est une place de choix qu'occupent les échanges culturels dans le cadre des relations globales (et donc aussi politiques) entre la Belgique et l'Allemagne à l'époque, comme le montre la thèse de Marie-Thérèse Bitsch : *La Belgique entre la France et l'Allemagne* (Paris, Publications de la Sorbonne, 1994). Verhaeren fut, on le sait, considéré par beaucoup et notamment par le Roi Albert, comme le «poète national». Lors de sa visite au Roi et à la Reine au château royal de Ciergnon le 24 octobre 1911, il fut fait allusion aux livres du Insel-Verlag, «arrivés hier avec un

aimable mot du Dr Kippenberg» (p.357). Cette place intégrante consacrée à la culture par le monde politique contraste toutefois avec le fait que Zweig et Verhaeren ne semblent pas avoir une compréhension étendue des événements politiques d'avant-guerre. Ainsi faut-il attendre le 16 décembre 1912 pour que Verhaeren fasse, brièvement et pour une seule fois, allusion au contexte politique : «On parle, ici, de tous côtés de guerre et de concentration de troupes» (p.438). Au-delà de semblables constatations, un des grands mérites de l'édition de Fabrice van de Kerckhove est de mettre en relief le rôle prépondérant joué dans ce contexte par des personnalités actives aussi bien sur le plan culturel que sur le plan politique, voire diplomatique (le comte Kessler), et par certains «personnages de l'ombre», dont on réalise a posteriori que leur influence fut souvent décisive : l'éditeur Kippenberg bien entendu, le baron Oppeln-Bronikowski qui fut le traducteur de Maeterlinck, Verhaeren et De Coster, ou les journalistes allemands actifs en Belgique comme Rudolf Neter et Gustav Mayer. Sur le plan proprement littéraire enfin, on constatera que, de Stefan George à Richard Dehmel, des représentants importants de courants artistiques allemands différents portèrent un vif intérêt à la poésie de Verhaeren.

Face à l'abondance de données et de noms, on aurait peut-être apprécié dans les annexes un ensemble de brèves notices biographiques reprenant synthétiquement les données instructives sur les principaux «acteurs» des relations entre Zweig et Verhaeren. De même, la liste des ouvrages et articles généraux sur les relations littéraires entre la Belgique et les pays de langue germanique, dans une bibliographie par ailleurs sans faille, gagnerait peut-être à être complétée par les articles et ouvrages de Paul Hadermann, Stefan

Gross ou Johannes Thomas. En revanche, le moindre des mérites de Fabrice van de Kerckhove n'est pas d'avoir souligné à quel point la compréhension d'un auteur comme Verhaeren fut peut-être trop influencée par une lecture «nietzschéenne» parfois fort éloignée de la pensée du philosophe, voire malmenée par la lecture somme toute trop personnelle d'un poète comme Paul Zech. Mettre le doigt sur certains malentendus permet aussi de contribuer à une meilleure compréhension des échanges culturels, dans une conception peut-être moins naïve que celle exposée par Zweig en 1916 dans son essai *La Tour de Babel* : «Ainsi une nouvelle tour de Babel de la fraternité s'était-elle peu à peu élevée en Europe. Dieu l'a détruite à nouveau. Il revient aux hommes d'en reconstruire une troisième sur les ruines de la seconde» (p.82).

Hubert ROLAND - U.C.L.

J.H. ROSNY aîné, *La Guerre du feu*. Lecture d'Éric Lysøe. Bruxelles, Labor, coll. Babel n°99, 1994, 292 p.

Il est convenu de considérer *La Guerre du feu* (1906) comme le chef-d'œuvre d'un auteur dont la production a fait et continue à faire les délices non seulement de notre enfance mais encore de notre âge adulte. Il faut donc se réjouir de cette nouvelle édition, dans une collection telle que Babel aux éditions Labor, car elle rapproche du public actuel l'universalité des héros de J.H. Rosny et celle d'une aventure dont le succès du film de Jean-Jacques Annaud (1981) contribuera sûrement à découvrir l'écriture originale. Il est également heureux d'y trouver en fin de volume une Lecture, celle d'Éric Lysøe, qui situe le roman préhistorique aussi bien dans son contexte historique — scientifique (l'essor de l'archéolo-

gie préhistorique») et littéraire («l'inspiration fin-de-siècle», naturaliste et décadente) — que dans la tradition du genre épique, où se loge la «dimension collective» d'une geste dont la portée symbolique (la conquête du feu par l'Homme) n'a pas cessé de nous atteindre. Dans son étude du style de Rosny, Lysœ indique également comment l'auteur, grâce à une langue qui essaie de rendre la «pensée sauvage», arrive à nous transmettre avec maîtrise le primitivisme d'un comportement encore très proche des grand cycles naturels et de la survie animale. Le critique ne remarque pourtant pas ce qui pourra peut-être frapper certains lecteurs d'aujourd'hui, à savoir l'omniscience d'un narrateur qui s'infiltre fréquemment dans la «pensée» et l'intention de la bête sauvage comme, par exemple, dans la scène des loups («sachant que derrière le basalte gitaient des êtres astucieux et solides, qui ne succomberaient que par surprise, ils cessèrent leur rôderie», p.70). Cette vision anthropocentrique dans le traitement des sentiments supposés chez l'animal ressort dans les deux premières parties de l'ouvrage et, surtout, et dans les chapitres consacrés aux mammouths devenus, sous la plume de Rosny, des êtres d'une symbolologie féminine, maternelle et protectrice. À propos de ces valeurs symboliques, très présentes dans le texte, le lecteur de cette édition de *La Guerre du feu* pensera que l'analyse de Lysœ ne s'étend pas assez sur certains aspects de la vie animale et, surtout, sur l'importance du feu, véritable protagoniste du roman. Ces dimensions — notamment celle d'un «rêve d'équilibre» entre le masculin et le féminin, ou celle de la «puissance sexuelle» du feu — ont pourtant fait l'objet, chez Lysœ, d'une étude approfondie dans le texte original de cette Lecture que sans doute d'impérieuses raisons d'espace éditorial ont poussé à écourter. Remarquons finalement que les dernières lignes de cet espace critique

s'emploient à souligner l'importance des écrivains belges en ce qui concerne le roman préhistorique et, en particulier, le mérite de Rosny que l'on peut considérer comme le maître de nombreux «disciples et imitateurs directs».

A. GONZALEZ-SALVADOR - Un.d'Extremadura

Neel DOFF, *Jours de famine et de détresse*. Bruxelles, Labor, coll. Babel, 1994, 172 p.

La réédition de *Jours de famine et de détresse* dans une collection accessible à un large public devrait combler l'attente de plus d'un lecteur. Premier volet de la trilogie autobiographique de Neel Doff, cet ouvrage, naguère quasi introuvable, fait désormais pendant au troisième volet : *Keetje*, réédité dans la collection Espace Nord en 1987.

Il nous relate, en une série de brefs chapitres, l'enfance et l'adolescence misérables de Keetje Oldema, troisième enfant d'une famille qui en comptera neuf. Modulant les premières notes d'une bouleversante «symphonie de la faim» — pour reprendre le titre cruellement évocateur de l'un de ses chapitres —, il met en place une série de thèmes qui traverseront toute l'œuvre ; le froid, plus insupportable encore que la faim : par une nuit particulièrement éprouvante, le père n'hésitera pas à brûler les sabots de ses enfants pour réchauffer, l'espace de quelques heures seulement, sa femme qui vient d'accoucher ; les dégradations physiques et morales qu'engendre la misère : sa plus jeune sœur mourra à l'âge de deux ans ; les exodes successifs, dans des conditions déplorables, à travers la Hollande et la Belgique ; le travail des enfants : devenue «Marchande de rues», Keetje partage quelque temps les conditions d'existence des petits colporteurs juifs d'Amsterdam ; la prostitution des mineurs d'âge... C'est d'ailleurs sur ce thème de la prostitution de

Keetje que s'achève le roman et que s'ouvrira le dernier volet : *Keetje*.

L'illustration de couverture nous laisse cependant perplexe et aurait sans doute convenu davantage à *Keetje* ; c'est, en effet, l'enfance et l'adolescence de Keetje que nous découvrons ici (l'avant-dernier chapitre nous signale incidemment son âge : 19 ans), ce que ne suggère guère le portrait de femme d'Egon Schiele qui, pour beau qu'il soit, n'en est pas moins anachronique par rapport à la tranche de vie cernée par le récit. Qui plus est, il occulte une facette essentielle du tempérament de Keetje : il en émane tout à la fois une impression de force, mais aussi une pointe de résignation, voire un certain abattement, qui sont certes étrangers au personnage de Keetje, très tôt révoltée (« Si je n'étais pas révoltée, je serais un monstre », écrit-elle dans un des *Contes farouches*) et résolue à échapper à sa pitoyable condition.

Il n'empêche que, par cette réédition, les éditions Labor poursuivent avec bonheur la démarche entamée lors de la réédition de *Keetje*. On ne peut qu'espérer qu'elles parachevent l'entreprise en sortant de l'ombre à son tour *Keetje trottin*, maillon peut-être plus faible au plan de l'écriture — mais aussi, et par là même sans doute, réquisitoire encore plus poignant contre la misère —, mais véritable mine de renseignements, tant pour les historiens que pour les littéraires.

Madeleine FRÉDÉRIC - U.L.B.

André BAILLON, *Par fil spécial. Carnet d'un secrétaire de rédaction*. Préface de René Haquin. Lecture de Michel Grodent. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°102, 1995, 223 p.

De 1906 à 1920, André Baillon fut, avec quelques interruptions, rédacteur à *La Dernière Heure*. Il travaillait de huit heures

du soir à quatre heures du matin pour gagner de quoi vivre modestement. Cette expérience s'avéra assez éprouvante pour lui : ce métier ne lui convenait pas et les tâches qu'il avait à effectuer étaient routinières. De plus, les principes du travail journalistique qu'il voyait appliqués sous ses yeux heurtaient le plus souvent sa sensibilité et son goût de la vérité.

Par fil spécial, publié en 1924, dérive directement de cette période et présente un tableau acerbe des mœurs journalistiques. On y trouve un mode d'organisation et même une approche analogues à ceux qui avaient été adoptés dans *En sabots*. Paru en 1922, ce dernier livre vise également à rendre compte d'une expérience de vie liée à un lieu déterminé et à des êtres qui sont vus comme intimement liés à lui ; Baillon se plaît à les croquer avec tendresse ou avec une légère ironie, selon ses affinités. La différence entre les deux livres, c'est la nostalgie, absente du récit qui nous occupe, alors qu'elle est à la source d'*En sabots*.

Par fil spécial est composé d'une préface lapidaire et de vingt-quatre courts chapitres qui sont de brèves esquisses rendues extrêmement efficaces par la technique d'écriture. Le trait appuyé, le jeu sur les signifiants (paradoxes, noms propres), le raccourci, la chute surprenante, la rapidité de la narration et de la description font de ces textes autant de morceaux expressifs qui, en fin de compte, composent un univers très cohérent et vraisemblable. En outre, comme le fait remarquer René Haquin dans la préface, n'était le décalage dans les moyens techniques utilisés, ce monde paraîtrait étonnamment actuel.

Le moindre paradoxe n'est pas que ce texte très travaillé où Baillon s'implique beaucoup semble, à certains égards, se rapprocher de la technique journalistique (voir les solutions de continuité, les arrêts sur image). C'est ce que montre bien

Michel Grodent dans sa lecture très documentée qui aborde plusieurs points de vue : biographique, sociologique, littéraire.

Mais c'est naturellement la satire du monde de la presse qui focalise l'attention du critique : le texte de Baillon devient pour lui l'occasion d'effectuer « un examen de conscience sévère et salutaire » (p.188). Il analyse la forme du texte, sa structure, ses thèmes, ses filiations littéraires, la vision qu'il propose du journalisme pour pouvoir mieux mettre en perspective, montrer les dettes et parfois, la partialité du jugement. En somme et selon ses propres termes, M. Grodent donne la réplique au discours littéraire en montrant que, pour notre époque, d'autres éléments doivent être pris en considération.

Un dossier photographique, une bibliographie et une bio-bibliographie complètent bien cette réédition fort bienvenue d'une œuvre intéressante dans le parcours de son auteur.

Francine THYRION - U.C.L.

Charles PLISNIER, *Figures détruites*. Préface de Charles Bertin. Bruxelles, A.R.L.L.F., coll. Histoire littéraire, 1994, 327 p.

Auteur fécond, Plisnier fut aussi un écrivain lu, connu et célébré, sinon célèbre. Son audience se reflète dans la longue liste de rééditions et de traductions de son roman *Mariages* et du recueil *Faux-Passeports*, qui lui valurent le prix Goncourt en 1937. Par contre, son premier recueil de nouvelles : *Figures détruites*, demeura toujours un peu dans l'ombre. Composé initialement de quatre récits, le volume fut publié en 1932 ; augmenté d'un cinquième, il reparut en 1945. L'Académie Royale en propose aujourd'hui une nouvelle édition. Dans sa préface, Charles Bertin situe cette œuvre

dans l'ensemble de la production plisnérienne. La plupart des nouvelles de ce recueil furent écrites en 1930, au sortir de sa période d'agitateur communiste.

Chez Plisnier, la nouvelle forme en quelque sorte la transition entre la poésie de sa jeunesse et les romans de la maturité : ce sont des récits-poèmes ou des romans poétiques. Dans *Roman. Papiers d'un romancier*, Plisnier a formulé lui-même la conception qu'il en avait : « La nouvelle, pour moi, correspond à un état intermédiaire entre l'état de poésie et l'état de raison. Placée sous le signe du Je — un je témoin — elle s'attachera à des âmes étranges ou monstrueuses, à leurs crises ; elle sera la monographie de ces âmes, mais non point objective — passionnée ».

Le ressort qui pousse à l'écriture des nouvelles est en quelque sorte comparable à la petite Madeleine de Proust : elles sont le moyen de « ressusciter des fantômes perdus et très aimés », auxquels le narrateur est lié par mille fibres de son être. C'est l'occasion pour le narrateur de créer « un halo de poésie ». Dans la définition de la nouvelle que donne Plisnier, il est question « d'âmes étranges et monstrueuses » ; en effet, les personnages évoqués dans *Figures détruites* sont considérés avec l'œil du clinicien ; le narrateur suggère qu'il s'agit de cas pathologiques, d'êtres qui se trouvent à la limite ou en dehors de la normale. Plusieurs récits empruntent leur donnée première à une affaire criminelle vécue de près par l'écrivain pendant son enfance (« Heureux ceux qui rêvent »), pendant son adolescence (« Une voix d'or ») ou à l'âge adulte (« Permis d'inhumain »).

Sa familiarité avec Freud donne une orientation bien définie à nombre de nouvelles : l'écrivain lui-même s'y fait psychanalyste. S'efforçant de retrouver les motifs inconscients ou subconscients du comportement, il s'appuie sur tout l'arsenal freudien,

montrant la signification des actes manqués, des rêves, des fantasmes, des troubles physiques et mentaux pour comprendre la « texture de la personnalité ». Son but avoué est, en effet, de faire une sorte de « radiographie de l'âme » ; pour cela, il a souvent recours à des moyens de connaissance irrationnels : le rêve, la divination, la voyance.

La présence du « personnage qui dit Je » dans le récit, obsédante et parfois envahissante, lui donne un caractère élégiaque : innombrables sont les passages où le narrateur exprime les pensées et les sentiments qui le hantent. « Témoin passionné », il joue à lui seul le rôle du chœur dans les tragédies grecques : tantôt compatissant et compréhensif, tantôt observateur et critique. Ainsi, sa tendresse pour les personnages se double d'esprit critique et de lucidité. Il en résulte une constante dualité du narrateur qui vit et se voit vivre ; à l'instant même où il intervient, il se regarde et se juge, se moque de lui-même et sans cesse s'interroge sur son rôle et sa sincérité. Cette éternelle mise en question lui donne un visage très humain, adoucissant le cynisme juvénile des affirmations trop péremptives, des attitudes conquérantes qui masquent sa timidité et sa peur.

En définitive, l'intérêt et le charme de *Figures détruites* tient à la personnalité même de l'auteur, qui apparaît en filigrane dans toutes les nouvelles : tantôt enfant, adolescent, jeune avocat, c'est un homme « bourré de littérature », romanesque, exalté, qui, pour conjurer ses incertitudes, se persuade de posséder du monde « une vue exacte et universelle, décide qu'il connaît le cœur humain, et professe l'impossibilité de tout bonheur terrestre » (« Une voix d'or »).

Evelyn LAUREYS

Jean-Pierre MARTIN, *Henri Michaux. Écritures de soi, expatriations*. Paris, José Corti, 1994, 585 p.

Par son seul volume, le livre de Jean-Pierre Martin s'impose comme l'une des monographies les plus ambitieuses qui aient été consacrées à l'œuvre écrite d'Henri Michaux. Si la problématique annoncée par le sous-titre ne réserve guère de surprises, ce livre se veut pourtant différent de ses prédécesseurs par sa méthode. Comptant démontrer que la compréhension de l'œuvre de Michaux a tout à gagner d'une démarche « diachronique » (p.22) qui se concentre sur « les ruptures et la chronologie » (p.16), le critique s'emploie à retracer l'évolution thématique et stylistique de l'écriture, de ses débuts jusqu'à l'immédiat après-guerre (un « Post-scriptum » opère la transition vers les dernières décennies de l'œuvre). Le corollaire de ce choix méthodologique est l'inclusion de textes peu connus ou désavoués par leur auteur. La place qu'occupent dans ce livre les débuts du poète, de ses « lectures en tous sens » (p.28) aux premiers écrits, est dès lors importante. Cependant, comme le critique en convient, la « *libido sciendi* » (p.34) du jeune Michaux est constamment contre-carrée par une « mauvaise lecture [qui est] revendiquée comme une bêtise salutaire » (p.36). Il s'agit donc d'un « legs refusé » (p.93) : « l'écriture devra effacer ou déformer toute trace de la lecture qui a pu la susciter » (p.104).

L'auteur s'insurge pourtant contre « l'idée d'un Michaux inclassable, hors genres » (p.192). Il prend soin de le situer, non seulement par rapport à ses prédécesseurs, mais aussi parmi ses contemporains. Les rapprochements abondent, disposant autour de Michaux un réseau d'ailleurs hétéroclite de poètes et de romanciers qui tous, à des titres divers, seraient solidaires

de son entreprise : les mystiques, dont l'impact sur les débuts poétiques est ici longuement détaillé ; Lautréamont ; les surréalistes ; Cendrars, Jouve, Segalen, Artaud, Beckett, « tout aussi inclassables » (p.14) ; Fargue, Jacob, Jarry, Desnos, Leiris (p.191) ; Segalen, Daumal (p.392) ; Ponge, à la fois associé (p.39) et opposé (p.182) à Michaux ; Bataille (p.61) ; Flaubert, même (pp.76-77 ; cf. 181-182) ; Poe (p.208), Bachelard (p.247), Queneau, Kafka, Borges, ... On comprend que, si certaines filiations font l'objet d'élaborations pertinentes et circonstanciées, d'autres ne font figure que d'allusion ponctuelle.

Sans renouveler en profondeur notre connaissance ou compréhension de l'œuvre, l'étude de Jean-Pierre Martin montre cependant ce que peut leur apporter une approche qui l'appréhende *inclusivement* et dans sa *linéarité*. Il nous fait assister à l'émergence d'une œuvre dans le reniement de savoirs livresques pourtant accumulés ; la « préoccupation d'une "vraie confession" » (p.72) et la « honte d'écrire » (p.180) ; l'invention d'un « imaginaire de l'impossible » (p.85) ; l'inscription du « travail » du deuil (p.226) ; la concurrence entre la poussée narrative et « la présence constante du poétique et de l'allégorique » (p.235) ; « la maturation étonnamment accélérée de l'écriture » (p.256) ; la progressive intériorisation du voyage (p.399) ; la rupture de l'avant-guerre, initiant « une poétique de la défiguration » (p.414) ; enfin « la faille que la rencontre inévitable avec l'Histoire a produite » (p.524). L'ensemble se présente comme une généalogie de l'écriture poétique de Michaux des origines à la guerre. Au niveau des exégèses particulières, ce parcours, avec les renvois, les retours fréquents (y compris des mêmes citations) qui le caractérisent, révèle d'autant mieux à quel point l'itinéraire de Michaux est fait

de départs et de *résurgences*. (Les pluriels du sous-titre font justice à ce cheminement sinueux et multiple.) Car linéaire ne veut en l'occurrence pas dire rectiligne : comme l'observa Gilles Deleuze, « la ligne de Michaux [est] "aux mille aberrations", à vitesse moléculaire croissante, "lanière du fouet d'un charretier en fureur" » (Foucault. Paris, Minuit, 1986, p.130). On s'étonne de ce que Martin, qui invoque la pensée de Deleuze dès les premières pages de son étude, n'évoque pas les commentaires que, dans *Foucault, Le Pli ou Pourparlers*, le philosophe consacra au poète-peintre ; et surtout, qu'il n'ait pas tiré de cette pensée un meilleur parti. Michaux est un « écrivain nomade » (p.23, cf. pp.21, 475), proclame dès l'abord Martin ; son œuvre « thématise une déterritorialisation radicale » (p.20, cf. p.421). Dès les premières pages aussi, le critique énonce la notion de « livre-rhizome » (p.16), reprise plus loin (p.433), mais sans élaboration. L'empreinte deleuzienne sur cette lecture bénéficie ainsi d'une grande visibilité (cf. encore pp.429, 474), mais elle est de peu de conséquence. Comment, par exemple, une écriture peut-elle être à la fois rhizomatique et « arborescente » (p.401) ?

On peut aussi regretter que Martin n'ait pas cherché à articuler différemment le rapport complexe entre Michaux et l'Histoire, qui fait l'objet du chapitre final. Cherchant à historiciser cette « écriture du dépli » (p.413), il aurait notamment pu s'inspirer des concepts *plissés* que Deleuze proposa à partir de Foucault. On serait alors en présence d'une autre conception de l'inscription de l'Histoire, qui ne serait plus simplement ce « hors-texte » (p.519) venant métaphoriquement (p.503) ou allégoriquement (p.526) s'insinuer dans le texte.

Ce n'est pourtant qu'une déception relative en vue des mérites de cette étude

étoffée et élégante, par laquelle Jean-Pierre Martin s'impose comme l'un des principaux exégètes actuels de l'œuvre de Michaux. Le vaste éventail des textes abordés dans une démarche systématique mais ouverte, attentive aux variations thématiques et stylistiques, font de ce livre — le premier sans doute qui cherche systématiquement à faire correspondre Michaux avec l'Histoire — un outil incontournable pour l'étude de la poésie d'Henri Michaux.

Peter JANSSENS - Université d'Anvers (U.I.A.)

Albert AYGUESPARSE, *Simon-la-Bonté*. Lecture de Jean-Pierre Bertrand. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°94, 1994, 283 p., ill.

Ce roman d'Albert Ayguesparse, qui remonte à 1965 et qui est considéré comme «son œuvre romanesque la plus aboutie», même s'il s'agit aussi de son livre «le plus noir» (Jean-Luc Wauthier, «Simon-la-Bonté», dans *Albert Ayguesparse, témoignages et portraits*. S.I., B. Gilson, 1992, pp.60-61), est remis maintenant à la disposition du public grâce à sa réédition dans une collection de «classiques» belges.

Dans *Simon-la-Bonté*, Ayguesparse n'a pas tourné le dos à la littérature engagée ni à la veine populiste auxquelles il s'était voué dans l'entre-deux-guerres. Il se penche encore sur le destin des humbles : un ouvrier typographe doublé d'un soldat de l'Armée du Salut, une prostituée qui aimerait échapper à son milieu. Une grève exténuante sert de toile de fond à la narration. Mais en même temps, l'auteur exploite les ressources du roman psychologique en offrant les portraits, tout en nuances, du taciturne Simon et de l'inconséquente Rita, ainsi que ceux, plus élémentaires, des personnages secondaires :

tout blancs (le lieutenant salutiste, le collègue typographe et le syndicaliste de Simon) ou tout noirs (la vieille sous-maîtresse, le proxénète sans scrupules, le policier véreux). L'écriture d'Ayguesparse, parfois un peu hâtive, comme certains détails le révèlent — irrespect de l'accord du verbe avec le sujet (pp.172, 173, 179), entraîné parfois par l'attraction d'un nom au singulier qui le précède ; distractions narratives (p.221, l'auteur oublie qu'il avait fait ignorer à Simon l'emprisonnement de Bruno) —, n'en garde pas moins une dignité stylistique certaine.

La réédition de ce roman, déprimant mais beau, se justifie donc. Elle est accompagnée d'une préface de Girolamo Santonico, de quelques documents iconiques, d'une intéressante «Lecture» par Jean-Pierre Bertrand et de quelques notes biographiques et bibliographiques.

Jean-Paul DE NOLA - Université de Palerme

Albert AYGUESPARSE, *Œuvre poétique 1923-1992*. Préface de Jean-Luc Wauthier. Amay, L'Arbre à Paroles, 1994, 379 p.

Le 2 mai 1995, le Prix quinquennal de Littérature de la Communauté française de Belgique était décerné à Albert Ayguesparse pour l'ensemble de son œuvre. L'auteur était déjà couvert de lauriers : Prix Rossel pour *Notre ombre nous précède* (1953), Prix Engelmann pour sa poésie (1957), Grand Prix de Poésie Albert Mockel, Grand Prix du Mont Saint-Michel, etc. A. Ayguesparse, né Gustave Clerck le 1er avril 1900, est sans conteste non seulement le patriarche des écrivains belges mais une figure exemplaire de ces derniers. Il sera instituteur durant près de trente-cinq ans. Il habite la même maison depuis près de quatre-vingt-dix ans malgré quelques interruptions. Sauf deux recueils de poésie et

quatre romans, récits ou essais, il est publié à Bruxelles où il anime des revues, où il milite dans des organisations de gauche, où il est membre de l'Académie et de diverses autres associations.

Dans sa préface, Jean-Luc Wauthier parle de «l'enfant furieux et inspiré» que fut Ayguesparse jadis. Il a raison de se montrer quelque peu irrité par les étiquetages faciles. Toutefois, avant 1938, cet écrivain petit-bourgeois a naïvement l'ambition de soutenir la révolution prolétarienne par sa poésie. H. Poulaille, P. Hubermont, A. Habaru, L. Aragon sont ses modèles, plus que les surréalistes. Les recueils d'avant 1938 témoignent de cette ardeur prolétarienne, de cet espoir en des lendemains qui chantent, avec la haine pour les nantis. Jean-Luc Wauthier minimise cet aspect de l'œuvre lorsqu'il écrit : «je mets quiconque au défi de trouver, dans une telle œuvre poétique, un vers étroitement politique» (p.5). Mais il dit très justement : «On devine la stupéfaction des bien-pensants qui, alors, rejettent cette haute et salubre parole, écho poétique des films, pleins de fureur, d'espoir et de sang, d'un Eisenstein» (p.5). La dérive vers les rêveries révolutionnaire et prolétarienne fait partie de l'histoire des lettres même si l'on peut affirmer qu'elle ne produisit guère d'œuvres susceptibles de passer à la postérité. Du moins Ayguesparse fut-il lucide dès 1938 et s'éloigna-t-il de la littérature de combat pour revenir aux grands thèmes classiques de la poésie. *Le Vin noir de Cahors* (1957), son chef-d'œuvre, est exemplaire dans cette perspective.

Ces *Œuvres poétiques* publiées par L'Arbre à Paroles ne reprennent pas tout l'œuvre poétique. On ne voit pas pourquoi n'y figurent pas *Poème pour trois voix* (Labor, 1936) ni l'anthologie préfacée par Alain Bosquet en 1961 et publiée aux Éditions universitaires, laquelle comporte deux recueils inédits : *Les Plaies de l'âme* et

Chemins interdits. Sauf une courte préface de J.-L. Wauthier et huit lignes de biographie, aucune balise ne guide le lecteur. On aurait aimé une bibliographie complète des œuvres poétiques, une biographie et surtout quelques repères qui eussent permis de situer la composition des poèmes et le contexte qui les vit naître. L'éditeur a pris un parti qui laisse le lecteur, et certainement le chercheur, sur sa faim mais il était bon que ce monument de lettres belges fût mis à la disposition du grand public cultivé.

René ANDRIANNE - Université de Mayence

Robert WANGERMÉE, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*. Liège, Conseil de la musique de la Communauté française de Belgique - Mardaga, 1995, 432 p.

Attendue avec impatience par tous ceux qui connaissaient l'objet des recherches de Robert Wangermée, voici enfin son imposante biographie intellectuelle d'André Souris. Le lecteur ne sera pas déçu. En plus de quatre cents pages, il bénéficie d'un tour d'horizon extrêmement fouillé des centres d'intérêts d'un homme qui fut lié intimement aux grands soubresauts artistiques du siècle : du surréalisme en littérature aux musiques modernes ou dodécaphonistes. Ou, si l'on voulait caricaturer le propos : de Nougé à Boulez.

L'ouvrage porte la marque du pédagogue. Jamais Wangermée ne suppose connus tel fait ou telle anecdote circulant parmi les initiés. Il n'hésite pas à interrompre le fil chronologique de son récit pour rappeler des informations connexes, requises par la bonne compréhension des réactions de son héros. Au fil des pages, il est ainsi conduit à noter la nature précise de l'apport de Debussy ou de Schoenberg, la biographie de Mesens comme celle des

rédacteurs de la *Revue musicale*, les dissensions surréalistes ou celles des partisans de la musique sérielle. S'il gagne en compréhension ce qu'il perd peut-être en élégance formelle, le lecteur mesure ainsi pleinement la portée des intérêts, des amitiés et des agissements de Souris. Les zones d'ombre ne sont pas occultées : la collaboration de Souris au *Nouveau Journal* de Poulet, fin 1940, et ses responsabilités à l'I.N.R. sous l'Occupation, qui pèseront lourdement sur sa carrière, sont décrites avec toute l'objectivité souhaitable.

Pour l'historien de la littérature, ce sont évidemment les relations de Souris avec ses amis du surréalisme bruxellois qui feront l'intérêt principal de l'ouvrage. Mais l'on ne saurait dissocier les plans, et c'est un des mérites de l'enquête de Wangermée que de s'inscrire résolument dans la perspective d'une histoire de la culture, bien éloignée de la fragmentation disciplinaire habituelle. On voit ainsi Souris rencontrer Nougé au cours d'un tumultueux concert de Pro Arte, et on comprend que c'est d'un jeu complexe de positions que naissent les rapports s'installant entre le dramaturge et le musicien. Pour la première fois, la dimension musicale de l'intervention surréaliste bruxelloise est décrite complètement, depuis le concert-spectacle fondateur du *Dessous des cartes* jusqu'à la conférence de Charleroi. Les tracts *Musique 1* et *Musique 2*, qui font suite à la série de *Correspondance*, les collages et l'utilisation ludique des œuvres de Clarisse Juranville font également partie de l'apport de Souris au groupe de Nougé. Wangermée insiste à juste titre sur le prix que, volontairement, Souris accepta de payer pour incarner la figure — que Breton aurait jugée paradoxale, voire contradictoire — du «musicien surréaliste». Tandis que les plus grands animateurs de la vie musicale belge du temps fon-

daient tous leurs espoirs de renouvellement dans ses talents de compositeur, Souris prenait, avec Nougé ou Goemans, le risque d'interrompre sa carrière artistique. Mais, tandis que les écrivains bénéficiaient de revenus indépendants de leurs préoccupations littéraires, Souris, lui, trouvait difficilement dans l'enseignement les ressources matérielles indispensables...

Après la guerre, et malgré l'exclusion dont il fut la victime, Souris est resté fidèle à ses intérêts surréalistes. Il collabore occasionnellement aux *Lèvres nues*, en particulier par un texte sur les musiques sérielles dont l'intitulé, «Le Complexe d'Orphée», a été repris par son biographe comme l'emblème de ses infortunes. La formule dit l'échec des ambitions créatrices de celui qui fut le correspondant de Paul Collaer, de Nougé ou de Pierre Boulez : un échec auquel la crainte de ne pas être à la hauteur des exigences de ces interlocuteurs prestigieux n'est sans doute pas étrangère. Son œuvre, somme toute réduite et mal diffusée, continue néanmoins à imposer, selon Wangermée, des qualités d'innovation et de fantaisie. Au plan littéraire, Souris témoignera, à la fin de sa carrière, des expériences de sa jeunesse lors d'une décade de Cerisy. Cette intervention, qui se voulait un bilan, fut, paradoxalement, le point de départ d'innombrables exégèses nouvelles.

Bénéficiant d'une présentation et d'un index remarquables, cet ouvrage comporte, du point de vue littéraire, bien peu d'erreurs. Tout au plus peut-on signaler que Rik Sauwen est appelé Marc (p.106), ou que l'*Œuvre* de Goemans, publiée chez De Rache, est sans doute loin de reprendre tous les textes de l'ami de Nougé (p.396). Voici donc un indispensable livre de référence !

Marie GEVERS, *La Grande Marée*. Préface de Nicole Verschoore. Lecture de Pierre Halen. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°109, 1996, 303 p.

Le lecteur d'une œuvre éditée dans la collection Espace Nord est entraîné dans une communion voulue entre le paratexte et le texte central. L'association ainsi créée est particulièrement heureuse dans le cas de ce roman moins connu de Marie Gevers, dans la mesure où l'ensemble aboutit à une polyphonie originale dont les trois voix sont composées d'une préface de Nicole Verschoore, basée sur un témoignage personnel, d'un texte de fiction que Marie Gevers a composé à partir d'une ancienne nouvelle et d'une excellente lecture de Pierre Halen qui justifie et élargit l'intérêt porté à un texte par ailleurs original dans la production de l'auteur. Ajoutez à cela l'encart photographique et le sobre attrait de la couverture, et vous obtiendrez un bel objet.

L'originalité évoquée ci-dessus touche en particulier deux domaines, d'une part celui de l'écart temporel circonscrit par les dates de parution de la nouvelle (1936) et du roman (1943), d'autre part la composition d'une héroïne dont le caractère est, malgré une conformité certaine, parfois étonnamment proche de celui de personnages de romans plus actuels. En ce qui concerne le premier, un des titres de la lecture de Pierre Halen, «Un roman malgré la guerre», précise le contexte historique dans la production des écrivains belges de l'époque. On ne peut s'empêcher de vouloir deviner un lien entre les «romans-catastrophes» du Ramuz de l'après Grande Guerre et le symbole possible de cette «Grande marée». La lecture de *Vie et mort d'un étang* et de la correspondance de l'auteur publiée dans les Archives du Futur nous montrent en effet

une Marie Gevers désespérée par les deuils et le tragique quotidien de ces années de réclusion. En ce qui concerne le second point, la composition du caractère de Gabrielle, l'héroïne du roman, la première partie de l'œuvre nous la décrit comme une révoltée ne dédaignant pas l'agressivité de propos ni même un attrait vers le maléfique. Elle est en cela éloignée des portraits tout en nuances de Suzanne, la Comtesse des digues (un vieux Comte des Dignes apparaît brièvement dans *La Grande Marée*), ou d'Orpha la silencieuse. Ensuite, le roman change de ton et assimile l'héroïne au paysage à la fois protéiforme (la lune est sans cesse présente dans l'œuvre, tout comme l'eau sous diverses formes) et normalisé (le retour au statu quo) de la Flandre soumise à l'Escaut, paysage en quelque sorte «geversien».

L'alliance de tableaux évoquant l'art du XVIII^e et du XIX^e siècles formait un fond à la *Comtesse des Dignes*, ce qui permettait l'apport du mélodrame, du symbolisme et du réalisme, sans oublier le romantisme germanique. Cette tendance est en partie visible dans *La Grande Marée* également, qui suit un schéma plutôt «ramuzien» pour aboutir à un dialogue féminin rappelant les dilemmes des héroïnes de Jane Austen. Ces thématiques permettraient d'inscrire le roman dans un vaste ensemble culturel européen incluant d'un côté la mystique campagnarde et de l'autre un ordre social préétabli. La lecture de Pierre Halen est d'autant plus enrichissante qu'elle prend à contre-pied cette vision en la réduisant à l'espace belge complexe que constitue la Flandre francophone et permet donc de donner un point de vue pragmatique sur les conditions de l'écriture de l'œuvre. De nombreux détails linguistiques ou historiques concernant l'époque littéraire et le jeu discursif concrétisent la dimension «ethnologique» que des non-initiés ne peu-

vent que deviner derrière un texte qui emprunte à l'autobiographie et en particulier aux images d'enfance de Marie Gevers, sans que cet emprunt soit aussi clairement démarqué que dans *Guldentop* ou *Madame Orpha*. Il s'agit là en conclusion d'un livre bien organisé qui enrichit la connaissance de la littérature française de Belgique.

Jean-Yves MALHERBE - Université de Jyväskylä

Alain BERTRAND, *Maigret*. Bruxelles, Labor, coll. Un livre, une œuvre, 1994, 151 p.

L'auteur avait déjà publié un *Georges Simenon* (Lyon, La Manufacture, 1988, 292 p.) où le premier chapitre fournissait une étude approfondie sur Maigret. Cet ouvrage a été réédité, en 1994, par les Éditions du CEFAL à Liège avec d'importantes annexes, entre autres, la bibliographie de Simenon due à Claude Menguy. Le petit volume de la collection *Un livre, une œuvre* reprend, en résumé, cette analyse du personnage de Maigret, autrement remodelée et dans la perspective didactique qui est celle de la collection. On retrouve aussi, en guise d'introduction, des considérations sur Simenon et l'institution de la littérature ainsi que sur la spécificité du roman policier chez le père de Maigret, singulièrement face au récit d'intrigue policière anglo-saxon et français. On sait que Simenon «insiste davantage sur la nature profonde des personnages que sur l'intrigue à échafauder» (p.28).

A. Bertrand a surtout recours à la psychologie des profondeurs pour expliquer l'œuvre et les connivences qu'elle rencontre chez les lecteurs sans toutefois négliger la dimension sociologique bien présente partout. On connaît les dangers de cette méthode lorsqu'elle est poussée trop loin. Il est parfois risqué de voir partout le triangle œdipien, la mère castratrice et le meurtrier

du père, l'inceste ou la gémellité. L'auteur n'abuse certainement pas de cette méthode mais son interprétation de *L'Affaire Saint-Fiacre* présente parfois des aspects psychanalytiques féconds mais discutables.

Une idée neuve est certainement éclairante même si, compte tenu des dimensions imposées par la collection, elle n'est guère développée : celle de «l'œdipe inversé». La mère de Jules Maigret est morte en couches parce que son père avait confié l'accouchement à un médecin alcoolique. «En effet, c'est précisément ce meurtre de la mère, une manière d'œdipe inversé dont est seul capable le père tout-puissant, combiné avec celui du frère, qui fait de Maigret un personnage fort, équilibré et dense, capable de s'investir sans réserve dans sa mission de raccommodeur de destinées» (p.44). Intéressante aussi est cette perspective de voir dans les romans de la destinée un Simenon aux prises avec les démons de son enfance et dans les Maigret comme des projections idéalisées des valeurs vivifiantes et salvatrices du père.

L'auteur analyse parfaitement la méthode de Maigret : l'affaire, l'éponge (Maigret s'imprègne de l'atmosphère), la rumination, la compréhension et la vérification de l'hypothèse (pp.64-68). Près du tiers de l'étude est consacré à *L'Affaire Saint-Fiacre* (1932). Ce roman se révèle particulièrement riche par la variété de ses thèmes qui se prêtent, entre autres, à l'approche psychanalytique. De plus, on y trouve les «six traits d'inversion» par rapport aux normes habituellement en vigueur dans le roman policier que Jacques Dubois a déjà relevées chez Simenon : le meurtre n'est pas clairement établi, le coupable est reconnu mais pas livré à la justice, Maigret n'est pas mandaté pour mener l'enquête, Maigret s'implique dans l'affaire, Maigret ne conduit pas l'enquête, Maigret n'est pas innocent. On sera peut-être plus sceptique sur l'enquête religieuse

dans ce roman où A. Bertrand voit une parodie de la résurrection et de la dernière scène (le récit se termine par un dîner où sont rassemblés tous les acteurs et au cours duquel la vérité se fera jour).

Quoi qu'il en soit des interprétations de A. Bertrand, ces dernières sont toujours suggestives, souvent neuves et peuvent certainement, en ce qui concerne l'usage didactique, être d'une très grande fécondité. On ne peut que recommander cet ouvrage aux enseignants mais aussi aux familiers de Simenon et à ses admirateurs.

René ANDRIANNE - Université de Mayence.

Georges SIMENON, *L'Heure du nègre*. Préface et postface de Francis Valéry. Pézilla-la-Rivière, DLM Éditions, coll. Afriques, 1996, 124 p., ill.

Voilà réédité le reportage que Simenon rédigea en 1932, suite à et en paiement de son voyage en Afrique aux frais de l'hebdomadaire *Voilà*, qui appartenait à Gallimard. Cette *Heure du nègre* avait déjà été republiée dans le deuxième volume de *Mes apprentissages*, dans la collection 10/18 (n°1053 ; 1976, rééd. 1987). Pour compléter l'ensemble de ce reportage, il faudrait y ajouter «L'Afrique qu'on dit mystérieuse», publié en 1933 dans *Police et reportage* sous le pseudonyme de Georges Caraman et repris dans *Mes apprentissages*, vol.3.

Tout est fait pour plaire, sinon pour complaire, dans ce petit volume fort joliment présenté, à commencer par une typographie agréable aussi bien qu'aérée (que déparent malheureusement quelques «coquilles»), et à presque toutes les pages, par la reproduction d'une photo en noir et blanc : certaines sont, la plupart semblent des cartes postales d'époque. L'ennui, c'est que ces images, tirées de la collection personnelle de Francis Valéry (qui dirige la

collection et signe aussi la préface et la postface), sont publiées sans précautions : elles n'ont évidemment aucun rapport avec Simenon lui-même, cela on peut le deviner, mais on n'en connaît pas la date et l'on ne sait pas toujours si la légende qui les accompagne reproduit ou non la légende originale. C'est un peu dommage, surtout que Valéry précise (p.118) que Simenon avait lui-même fixé «sur la pellicule à peu près tout ce qui vaut la peine [...]»...

Le discours d'escorte a le mérite de rappeler le contexte de ce document, qui est peut-être l'un des moments-clés de la carrière de l'écrivain, à cette époque où il tente de se hisser à la hauteur de Gide. Simenon a bien vu que le genre, alors à la mode, du reportage avait eu pour Gide vieillissant une fonction légitimante. Las, il faut bien dire que ces pages sont un peu décevantes : il n'y pas là de quoi faire un autre *Voyage au Congo* et, si cela avait un sens, on jalouserait un auteur qui se fit offrir si beau périple pour un prix si modique... En postface, Valéry signale tout de même que Simenon exploita d'une autre manière les souvenirs de son voyage, surtout dans *Le Coup de lune* et dans *Le Blanc à lunettes* : quelques citations à l'appui, Valéry montre les rapports textuels entre ces romans et *L'Heure du nègre* (mais il en fait un peu trop quand il suggère que l'image du missionnaire à motocyclette, dans les récentes *Aventures de Jimmy Tousseul*, pourrait avoir été inspirée de Simenon).

C'est bref, mais il n'en fallait sans doute pas plus à cet endroit. Le gros problème tient plutôt dans l'interprétation, et plus précisément dans l'anticolonialisme que de tels amateurs de Simenon prêtent complaisamment à leur auteur de prédilection (le même aveuglement s'aperçoit chez certains gidiens et céliniens). On nous dit que ces reportages «restent d'une étonnante modernité, tant pour la richesse de leur

écriture [...] que pour la justesse du discours politique qui y est tenu». En fait d'écriture, je parlerais plutôt d'efficacité que de richesse, mais basta. Quant au discours, certes, Valéry aperçoit bien que si, «pour Gide, le colonialisme est positif en soi», «pour Simenon, au contraire, c'est le fait colonial qui est en soi inacceptable. Sa "théorie" est qu'on aurait mieux fait de ne jamais y aller et de laisser l'Afrique aux Africains — tout simplement parce que ce continent n'est pas à la mesure de l'homme, qui ne peut qu'y être broyé». Et telle est bien la conviction, la réaction viscérale plutôt, du Liégeois : que l'Afrique n'est pas une terre humaine, c'est une terre qui déshumanise, envoûte, aliène. La dénonciation ne se situe pas au niveau de l'exploitation ou de la domination inéquitable, elle procède d'un sentiment de l'altérité dont on discerne pas toujours s'il atteint au tragique conradien ou s'il n'exhibe pas simplement un réflexe petit-bourgeois d'insécurité en dehors du milieu d'origine. Si «L'Afrique vous dit m...», c'est qu'elle va rejeter comme essentiellement étrangère l'utopie assimilationniste, c'est même qu'elle ne sait dire que cela. La seule solution, c'est le retour de chaque être en son «vrai lieu», philosophie fort peu «moderne», on en conviendra. Et c'est la raison pour laquelle Simenon répète les lieux-communs de certains colonialistes réactionnaires sur «l'ingénuité féroce, qui est celle des enfants et des peuples-enfants» (p.80), sur les «évolués» qui sont des «enfants gâtés» (p.110), sur le fait qu'il est vain de vouloir comprendre (p.81) ou de vouloir changer le nègre («cela a donné des résultats hilarants» (p.78).

Une autre idée reçue : Simenon «se rend en Afrique les mains dans les poches», «tous les sens en éveil», «une véritable éponge», «l'observation est primordiale», etc. On en conclut que son témoignage est

«objectif», et d'autant plus s'il provoque des protestations, n'est-ce pas ? Or, qu'a pu connaître de l'Afrique Simenon voyageant avec Tigy ? On ne voit pas bien qu'il ait pu se passer de l'intermédiaire obligé que constituent les coloniaux, et c'est tout naturellement qu'on retrouve sous sa plume, de place en place, les traditionnelles «histoires de boys». Simenon souffre plus que personne du «complexe du casque» : on le sent exemplairement traqué par l'étrangeté d'un lieu indéfiniment *rétif* (L. Rasyon), hanté par la rhétorique conradienne plus que par aucune «objectivité».

On appréciera diversement le caractère sensationnel de l'imagerie : cette moustiquaire «qui vous écrase» (p.26), ces «villas somptueuses» (!) dans lesquelles vivraient les deux agents territoriaux d'un poste perdu vers 1930 (p.32), ce sol sur lequel «par le travail d'une journée, il pousse de quoi nourrir une famille pendant toute une année» (p.33), cette «bande hurlante de Noirs et de négresses» (p.35), ces nègres qui «s'amusent» (p.45), qui «ont le temps» (p.47), qui «sont des millions comme ça dans l'Afrique sans bornes qui vivent parce qu'ils sont nés et qu'ils ne sont pas morts, sans avoir jamais eu l'idée de se demander s'ils sont heureux. Savent-ils seulement ce que cela veut dire ?» (p.52), qui «vivent et ça leur suffit. Ils ont été esclaves et je ne pense pas qu'ils aient été plus malheureux. C'est une notion qu'ils n'ont pas. Ils mangent. Ils boivent. Ils font l'amour. [...] Ils parlent pour ne rien dire, pour faire du bruit, [...] tandis que la noire Afrique stagne au milieu d'eux» (p.54), ces nègres «candides et pervers» (p.104) qui «s'en foutent ! Mourir de ça ou pour autre chose...» (p.65), etc.

Bien sûr, tout cela est, dans le détail, fort contradictoire, malgré les répétitions, et paraît même *léger*. Après avoir écrit que «la seule vérité, c'est la vérité nègre» des

sorciers, des danses et des fétiches, l'auteur donne dans la flagornerie hexagonale : «Les têtes froides, Anglais ou Belges, empêchent le pays d'exister par lui-même. / La France, elle, a créé de la Vie» (p.97). Anti-colonialisme ? Reste une question : quelle part a le vieux contentieux de Georges vis-à-vis de Christian, son frère qu'il va visiter à Matadi où il est comptable dans les installations portuaires, dans ce qui s'énonce ici, avec quelle rapidité, à propos de l'Afrique ? «J'ai quitté l'Afrique en la haïssant» (p.101)...

Pierre HALEN - Universität Bayreuth

Albert ALGOUT, *Le Tournesol illustré*. Tournai, Casterman, coll. Bibliothèque de Moulinsart, 1994, 96 p.

Les tintinophiles connaissent Albert Algout pour sa *Tintinologie* (1987) et son *Haddock illustré* (1991). Ce troisième ouvrage, consacré aux frasques du professeur Tournesol, procède du même principe compositionnel que les deux précédents : on y retrouve un plaisant cocktail d'analyses internes rigoureuses, d'interprétations externes bien informées et de parallélismes plus ou moins ludiques entre la fiction et la réalité.

L'ouvrage, enrichi comme il se doit de multiples illustrations, se présente comme une enquête visant à cerner toutes les facettes du personnage de Tournesol : son nom, son prénom, sa biographie avant la rencontre de Tintin, les savants qui l'ont précédé dans l'univers d'Hergé, ses ressemblances avec le professeur Piccard, ses talents de polytechnicien, ses inventions, ses éminents collègues, sa psychologie, sa surdité et enfin son gout pour la radiesthésie.

Au rayon des trouvailles brillantes, on notera la mise en exergue des corrélations qui peuvent être établies entre la figure de

Tournesol et des éléments liés au soleil : son nom, la boule de feu des *Sept boules de cristal*, sa détention dans le *Temple du soleil*, son gout pour la conquête de l'espace, tout cela confère au savant un véritable destin solaire. Sur un autre plan, l'étude du caractère de Tournesol souligne sa nature paradoxale, son oscillation entre la figure paternelle et celle du grand enfant.

Le livre est également l'occasion d'une relecture d'ensemble de l'œuvre de Hergé, au départ de fils conducteurs éclairants. Par exemple, avait-on déjà remarqué à quel point, avant l'apparition de Tournesol, la série des Tintin était traversée par des figures de savants plus ou moins excentriques ? Autre opération intéressante : Algout s'efforce à reconstituer au départ d'éléments épars ce que l'on sait de la jeunesse de Tournesol (le sport, les études, la famille, la carrière...) et met en exergue l'événement décisif que sera pour lui la rencontre de Tintin : une fois en contact avec le jeune héros, Tournesol cessera d'être un inventeur raté pour devenir un savant de plus en plus génial.

Le livre d'Algout foisonne encore d'informations peu connues. À l'heure où paraît une nouvelle biographie démystificatrice d'Hergé, *Le Tournesol illustré* nous donne une bonne occasion de vérifier à quel point l'imaginaire du père de Tintin était nourri de références à des anecdotes ou à des mythes personnels. On apprend ainsi que le prénom Tryphon était à l'origine celui d'un menuisier voisin de Georges Remi, que Tournesol présente de troublantes ressemblances avec le professeur Auguste Piccard (1884-1962) dont Hergé était un fervent admirateur...

Plus délirantes, mais non moins plaisantes, les dérives lacaniennes sur le nom de Tryphon, dont Algout se plaît à souligner le rapport signifiant avec les quasi homonymes *tréfonds* et *typhon*, et dont il va

jusqu'à analyser le substrat hagiographique pour arriver à la conclusion que « saint Tryphon était un saint bordure » !

Enfin, une série de variations plaisantes sont faites sur le thème « Tournesol existe, je l'ai rencontré ». Algoud exhume ainsi une photographie du jeune Tryphon en train de patiner, une lettre qu'il a adressée à l'ambassadeur de Chine au sujet du professeur Fan Se-Yeng (puisque Tchang existe vraiment, pourquoi n'en irait-il pas de même des autres Chinois du *Lotus bleu* ?), une photo d'une assemblée de savants dont Tournesol aurait fait partie, etc. Au-delà de la blague est souligné le génie visionnaire de Hergé : Algoud nous montre, photos à l'appui, combien la plupart des inventions ourdies par Tournesol ont préfiguré des réalisations effectives qui les ont suivies : cela va de l'appareil à broser les habits à la télévision couleur en passant par le lit-placard, le mini-sous-marin, la fusée et le char lunaires, l'émetteur à ultrasons, les patins à roulettes à moteur... Pour exécuter jusqu'au bout le programme tournesolien, les savants contemporains n'ont plus qu'à mettre au point la pilule antialcoolique.

On l'aura compris, les démonstrations d'Algoud s'appuient sur une documentation solide, sur une connaissance parfaite de la matière hergéenne et sur un sens très sûr (très belge) de la zwanze. Leur dextérité est telle qu'au terme de l'ouvrage, on se prend inmanquablement à douter : et si, vraiment, Tournesol avait existé ?

Jean-Louis DUFAYS - U.C.L.

Alain BONFAND et Jean-Luc MARION, *Hergé. Tintin le Terrible ou l'alphabet des richesses, suivi d'extraits inédits de la Correspondance de Hergé*. Paris, Hachette, coll. Coup double, 1996, 141 p.

« Coup double » : le nom de la nouvelle collection des éditions Hachette sied particulièrement bien à ce volume consacré à Hergé, puisque celui-ci se scinde en deux parties signées respectivement par deux philosophes, Alain Bonfand et Jean-Luc Marion. Deux auteurs que d'aucuns s'étonneront peut-être de voir se pencher sur le père de Tintin et mettre ainsi ce dernier sur le même pied, au sein de la collection, que Beckett, Sapphô, Flaubert, Paul Klee, La Fontaine, Jünger, Mallarmé, Pascal ou Hegel. Ce serait oublier que, depuis Michel Serres, Benoît Peeters, Jan Baetens et tant d'autres, le choix de Tintin comme support d'analyses savantes relève désormais davantage de l'exercice de style académique que de l'audace provocatrice.

Voilà un livre de plus sur Hergé et Tintin, dira-t-on dès lors, et on aura beau jeu d'ironiser sur la mode qui consiste aujourd'hui à s'acharner sur l'œuvre hergéenne comme s'il s'agissait d'un sommet de la littérature de notre temps. L'étonnant cependant est peut-être moins dans la profusion des exégèses qui, en effet, pourrait bien participer d'un engouement d'époque à l'égard d'un objet culturel fraîchement légitimé, que dans le renouvellement des effets de sens auxquels l'œuvre semble régulièrement donner matière.

Telle est en tout cas la convaincante impression que procure la lecture de ce petit livre qui entreprend avec brio de passer les albums de Hergé au crible d'une lecture philosophique, notamment inspirée par la pensée de Lévinas.

Dans la première partie, « Tintin le Terrible », J.-L. Marion développe la thèse qui servira de fil rouge à l'ouvrage : l'élément terrible dans les œuvres d'Hergé résiderait moins dans les monstres traditionnels qu'on y voit défilier (gorilles, yéti, méchants divers) que dans le personnage de Tintin lui-même. Terrible, Tintin le serait au sens

du terme grec *deïmon*, qui signifie à la fois merveilleux, admirable et terrible : il serait un *diable* pour deux raisons principales.

En premier lieu, par la diversité de ses voyages et de ses rencontres, «il nous ouvre un monde à l'usage du nôtre», un univers auquel, avant de lire ses albums, ses jeunes lecteurs n'ont généralement pas encore eu accès. Ce rôle d'initiateur et de multiplicateur de découvertes serait la principale cause du succès de la série comme du développement de la tintinophilie (que, par une coquetterie qu'il déguise sous un pseudo-argument d'euphonie, Marion préfère appeler *titinophilie*). Mais, si Tintin parcourt le monde, c'est dans un tout autre sens que celui de l'évasion facile : une fois dépassé l'exotisme conventionnel des premiers albums, il nous dévoile l'une après l'autre les réalités crues du vrai monde où circulent la fausse monnaie, l'opium et les trafics d'esclaves. Le jeune lecteur voit ainsi se déployer un roman de formation qui lui révèle sur le mode de la connaissance ce qu'il lui faudra éprouver ensuite par l'expérience. Tintin est donc terrible parce qu'il s'occupe de nous ouvrir un monde qui est pourtant le nôtre : ce faisant, il prend «le risque de nous exiler chez nous» (p.13).

L'autre aspect terrible de Tintin tient au fait qu'il provoque par lui-même l'authenticité des faits apparemment imaginaires qui lui arrivent. Chaque fois qu'un thème traditionnel du récit d'aventure survient au personnage, il se transforme en un objet d'expérience. Dès lors, la vérité du monde bascule radicalement (p.15), par une «réduction phénoménologique» (p.14) : avec Tintin, le monde se trouve éprouvé, vécu par le héros, sujet transcendantal qui, en se plongeant dans le danger, réduit sa transcendance à de l'immanence. Autrement dit, «l'aventure, comme telle, accomplit la réduction» (p.16).

Jusqu'ici, il est aisé de suivre Marion, mais difficile de ne pas lui objecter que sa démonstration est applicable à tout récit d'aventure. Tout héros qui multiplie les voyages et qui fait l'expérience personnelle du danger participe du même rôle initiatique et de la même réduction phénoménologique. Marion ne peut l'ignorer ; pourquoi diable omet-il de le relever ? La suite de son analyse, heureusement, nous paraît serrer de plus près la spécificité de l'œuvre hergérienne.

Le philosophe s'attarde notamment sur le rôle de Milou, dont il souligne le rôle moteur dans le processus de réduction du monde aux données de l'expérience : dans *Tintin au Congo*, c'est lui qui déclenche toute l'intrigue par l'enchaînement de ses conflits avec des animaux. Tintin n'entrera dans l'aventure qu'à sa suite, en se plaçant lui-même sous le registre de l'animalité : à preuve, les divers déguisements d'animal qu'il revêtira tout au long du récit. D'une manière générale, «l'aventure se déploie du point de vue des animaux» (p.17), mais du coup, ceux-ci vont transférer la certitude du monde des hommes vers celle du monde infiniment plus naturel qu'ils incarnent. Milou ouvre donc la voie à son maître : il «confirme que Tintin a pour fonction d'opérer une réduction du monde quotidien à la certitude du vécu selon l'aventure» (p.18).

Pour Marion, ce rôle «réducteur» qu'exerce Tintin explique le caractère le plus étrange de ce personnage, qui est précisément l'absence chez lui de tout caractère spécifique : partout à son aise, passant souvent inaperçu, doté d'un visage sans trait, d'un langage ordinaire, Tintin, comme beaucoup l'ont déjà souligné, est «le neutre que tout visage a pour fonction de surpasser en une individualité irréductible» (p.19). N'ayant aucune histoire, aucun lieu propre, aucun sentiment de

finitude sexuelle (il ne voit pas les femmes comme des femmes), il est le non-héros, «le degré zéro du héros». De plus, il voit le monde et le reçoit sans en être : c'est un «spectateur transcendantal hors du monde», une «région-conscience face à la région monde» (p.20).

Marion établit un lien intéressant entre cette dimension philosophique de l'œuvre et son dessin : pour lui, il est logique que le monde ainsi réduit à l'immanence du vécu soit celui de la ligne claire, celle-là même qui, à la manière du vitrail, «reprend et transpose chaque phénomène, simplifie et conserve, réduit tout dans son trait essentiel» (p.21). La ligne claire serait ce que Hergé retient du monde, ce qui lui sert à *filtrer* le monde. L'étonnant, s'agissant du rapport d'Hergé au monde, ne serait d'ailleurs pas que cet auteur ait été influencé par telle ou telle idéologie (quel écrivain ne l'est pas ?), mais plutôt qu'il ait si raisonnablement filtré celles-ci. La ligne claire pratiquerait activement la fin des idéologies en les récusant d'un point de vue essentiellement éthique : par son dessin autant que par ses récits, Hergé ne cesserait de disqualifier les idéologies.

La primauté du point de vue éthique s'affirmerait en particulier dans l'appréhension du fait religieux, où l'on voit ce point de vue s'imposer peu à peu sur celui de la foi révélée. Si, dans les premiers albums (*Tintin au Congo*), la religion se trouve résumée à la foi chrétienne institutionnalisée, les suivants verraient s'affirmer une critique quasi blasphématoire des religions révélées : une prière musulmane est profanée (par les Dupondt dans *L'Or noir*), le nom du Père est usurpé (par Tintin face à Philippilus dans *L'Étoile mystérieuse*), un miracle du Christ est présenté comme une illusion (un magicien transforme de l'eau en vin dans *Les Sept Boules de cristal*)...

Sur ce point précis, on peut se demander dans quelle mesure Marion ne tombe pas dans le piège, cher à tant d'exégètes, de la surinterprétation, de la tendance à forcer le texte pour l'insérer dans un schéma centralisateur. Qu'il y ait, dans l'œuvre d'Hergé, une prise de distance progressive par rapport au discours religieux est indubitable ; mais entre l'usage ludique qui est fait de tel ou tel référent religieux et sa mise en cause «quasi blasphématoire», il y a une marge. L'analyse du rapport d'Hergé avec la foi mériterait d'être mieux étayée, ce qui amènerait par exemple à constater que la distanciation à l'égard du rituel musulman n'implique en rien le rejet de tout référent religieux.

Marion convainc davantage lorsqu'il interprète les derniers albums de la série comme le lieu d'une reconquête obstinée de la réalité éthique, perçue comme la seule dimension fondamentale de l'existence : *Tintin au Tibet* décrirait une conversion spirituelle aux trois vertus théologiques, *Vol 714 pour Sidney* viserait à décrire la réalité irréductible du mal radical, et dans *Tintin et les Picaros*, où Alcazar ne met fin à la guerre qu'en suspendant la vengeance et en tenant parole, l'éthique s'imposerait clairement *in fine* comme la seule politique sérieuse.

Dans le prolongement de la démonstration de Marion, Alain Bonfand s'attache, dans la seconde partie de l'ouvrage, à décliner «l'alphabet des richesses», c'est-à-dire la liste des principaux objets investis d'une valeur éthique que donne à lire l'œuvre d'Hergé. Les richesses retenues ont pour noms amitié, bijou(x), calysthène, diadème, émeraude, foudre, grotte, Hergé (soi-même), immensité, jaune, Karaboudjan, lien, mirage, nuit noire, or, pardon, quiproquo, ressort, serpent, Tryphonar, uniforme,

voyages, Wolf, X33 et X33 bis (premiers noms des Dupondt), yéti et Zorrino.

Défilent ainsi vingt-six micro-analyses d'une finesse remarquable, qui balaient en divers sens les albums de la série. On signalera particulièrement, à propos des *Bijoux de la Castafiore* et du thème de l'émeraude, le dialogue serré avec Michel Serres, dont Bonfand nuance la thèse des *Bijoux ravis* en suggérant que le récit aboutit moins au constat désabusé d'une aporie de la communication et du sens qu'au renouement avec le sens éthique.

L'ouvrage s'achève par une annexe regroupant une vingtaine de lettres inédites d'Hergé. Ces écrits qui raviront les amateurs d'anecdotes attestent, pour ceux qui l'ignoraient, combien, dans sa vie comme dans ses œuvres, Hergé avait le souci de dialoguer avec ses lecteurs — de tout âge et de toute condition — en même temps qu'une indépendance créatrice et un sens de l'humour souverains. Nullement choisies au hasard, ces lettres étaient en outre de manière convaincante la thèse de «la remontée de l'ontique à l'éthique» défendue par Marion et Bonfand tout au long de leur essai.

En somme, voilà un livre qui, sous ses dehors modestes, devrait faire date dans l'exégèse de la série. L'un de ses principaux mérites est qu'il oblige le lecteur à problématiser l'opinion qui pourrait résulter d'une lecture superficielle de la récente biographie de Pierre Assouline : s'il est indéniable que des failles ont émaillé le parcours biographique de Hergé, elles ne peuvent dissimuler la puissance éthique croissante et multiforme qui se dégage d'une œuvre dont les effets sur la formation morale de plusieurs générations de lecteurs paraissent incalculables.

Jean-Louis DUFAYS - U.C.L.

Alain BONFAND et Jean-Luc MARION, *Hergé. Tintin le Terrible ou l'alphabet des richesses, suivi d'extraits inédits de la Correspondance de Hergé*. Paris, Hachette, coll. Coup double, 1996, 141 p.

Michel DAVID, *Une psychanalyse amusante. Tintin à la lumière de Lacan*. Paris, Epi-La Méridienne, 1994, 301 p.

Pierre ASSOULINE, *Hergé*. Paris, Plon, 1996, 464 p.

Sur Tintin, on peut raconter beaucoup d'inepties ou de banalités aussi longtemps qu'elles contribuent à asseoir le mythe et sa commercialisation : l'insignifiance possède auprès de l'idolâtre des vertus qu'on ne soupçonne guère. Il est par contre plus malaisé de se livrer à propos du héros de Hergé à une analyse rigoureuse. Lorsqu'on considère en effet la masse des études sur lui publiées, «ce foisonnement (parfois cancérigène) des herméneutiques» (Jean-Luc Marion), on est frappé par la difficulté à trouver leur ton qu'éprouvent les commentateurs les plus appliqués ou les plus fins. Le problème peut se résumer en une phrase : faut-il prendre Tintin au sérieux ? C'est la même question qu'on se pose depuis que le reporter du *Petit Vingtième* a accédé à la légitimité du même pas que la bande dessinée tout entière. Non pas que la prétendue trivialité du genre interdise toute forme d'érudition — on n'en est heureusement plus là —, mais plutôt parce qu'à trop vouloir analyser les *Aventures de Tintin*, on risque bien de perdre en chemin ce «plaisir du texte» qui conserve aussi, pour la plupart d'entre nous, le goût de l'enfance.

En inaugurant brillamment dans *Critique* l'exégèse universitaire de Tintin, Michel Serres avait trouvé dès 1970 la formule qui paraît le mieux résoudre cette difficulté : il faut prendre Tintin au sérieux, mais en parler sans esprit de sérieux. Voilà qui est posé. Encore faut-il pouvoir se

livrer avec bonheur à cet exercice périlleux. C'est ce que fait avec brio Jean-Luc Marion, philosophe d'obédience chrétienne et spécialiste de Descartes et de la phénoménologie, dans son *Tintin le Terrible*. Les vingt pages qu'il consacre au héros de Hergé sont à la fois denses et alertes ; elles mettent en évidence comment Tintin nous donne à voir le monde qui est le nôtre et comment l'évolution du petit reporter figure «une remontée de l'ontique à l'éthique», et propose de ce fait une vision du monde qui finit par s'établir en terme de valeurs. Ce sont ces mêmes valeurs qu'Alain Bonfand, co-signataire de l'ouvrage, s'essaie à atteindre en épelant un certain nombre de thèmes hergédiens dans l'ordre alphabétique. Avec une réussite mitigée, qui souffre incontestablement de la comparaison avec le texte de Marion. Associer ainsi à chaque lettre un motif de l'œuvre suggère sans doute ludiquement qu'on a fait le tour de la question ou que les *Aventures* constituent un univers inépuisable. Mais cette juxtaposition sérielle des analyses (on passe de l'*Amité* au(x) *Bijou(x)* avant de s'intéresser au *Calystène*, etc.), outre qu'elle n'échappe ni à l'arbitraire que renferme l'artificialité du procédé ni à une franche redondance, manque singulièrement d'unité et l'on se surprend régulièrement à douter de l'intérêt de ce genre de répertoires, si courants s'agissant d'Hergé. Parler avec justesse de Tintin peut ainsi exiger de revoir les formes du discours universitaire sans pour autant tomber dans une affectation de simplicité ou un dilettantisme de l'analyse qui constituent finalement une autre sorte de snobisme.

En proposant sa *Psychanalyse amusante* de Tintin, Michel David entend à sa manière rendre justice au héros de BD tout en sauvegardant un plaisir du texte auquel il fait régulièrement référence dans son ouvrage. La démarche en est pourtant

audacieuse : confronter les *Aventures de Tintin* à la théorie lacanienne, réputée hermétique, afin que les unes et l'autre trouvent mutuellement à s'expliciter dans cette rencontre par certains côtés contre nature. Le risque est d'autant plus grand que, depuis le remarquable ouvrage de Jean-Marie Apostolides (*Les Métamorphoses de Tintin*, 1984), les lectures psychanalytiques de l'œuvre de Hergé sont devenues une voie royale pour l'analyse : elles se sont multipliées à un tel point que la dernière en date pourrait n'apparaître que comme la énième variation sur un même thème. L'ouvrage de David n'échappe pas totalement à ce reproche, s'arrêtant souvent là où on l'attend, pour mettre en évidence certains traits structurants de l'œuvre ou certains moments-clés que ses prédécesseurs avaient déjà dégagés. De toute évidence, cela indique qu'une manière d'interprétation commune ou de vulgate semble émerger de ces diverses analyses et qu'il devient urgent d'en renouveler la méthode d'approche, sous peine de ne plus apporter que des corrections de détail (dues à des querelles d'école) à un ensemble critique désormais constitué.

La lucidité avec laquelle David perçoit les limites de son herméneutique, le plaisir visible qu'il prend à faire connaître Lacan par l'intermédiaire de Tintin et vice-versa assurent néanmoins un véritable bonheur de lecture, dans cet ouvrage où l'on passe avec fluidité d'un aperçu théorique ou historique sur la psychanalyse à une petite trouvaille concernant l'interprétation de tel détail des *Aventures* (signification possible du signe de Kih-Oskh ou symptomatologie des jurons de Haddock). Foissonnant, le livre n'en est pas pour autant débridé et il ménage avec insistance une piste de lecture assurant la transition entre les micro-analyses disséminées au fil des chapitres : l'hypothèse de David est

que les *Aventures* peuvent être lues comme la poursuite de l'objet (a) lacanien, cet «obscur objet du désir», qui sans cesse se dérobe, que nous recherchons pourtant à travers nos expériences successives et dont la cure psychanalytique ne fait que cerner les contours et indiquer la présence sous forme de manque ou de béance. Bien faite pour rendre compte d'un récit de quête ou d'enquête, cette hypothèse amène le commentateur à souligner l'importance des objets partiels sur lesquels les aventures de Tintin se polarisent avec une constance jamais repérée de façon aussi définitive : le fétiche arumbaya qu'on ne récupère que brisé et ayant perdu le diamant qui en faisait l'intérêt ; l'ilot de calystène dans *L'Étoile mystérieuse* qui s'abîme finalement dans l'océan et dont on ne conserve qu'une infime partie, etc. Enfin, comme beaucoup d'études de ce genre, le livre de David montre l'évolution de Tintin et en caractérise les différentes étapes : stade du miroir et de l'imaginaire, ouverture à l'Autre et accession au symbolique, interrogation sur le Père et prise en charge de l'Histoire, investissement dans la science et dans le savoir, émergence finale du travail esthétique comme mode d'interrogation et de poursuite de l'objet (a).

Comme Marion, David montre ainsi que le personnage de Tintin est sujet à évolution et qu'une maturation est perceptible chez ce héros qui conserve pourtant l'apparence de l'éternelle jeunesse. Mais si Tintin change et s'adapte au monde qu'il découvre, quelle lecture pouvons-nous faire de l'histoire collective dans laquelle il s'inscrit ? De toute évidence, les deux commentateurs éprouvent la même difficulté ou la même répugnance à articuler l'histoire de Tintin à celle du monde qu'il nous donne à voir, sans doute parce que cela les engagerait à cerner les contours idéologiques d'une œuvre dont

ils aimeraient peut-être qu'elle possède l'angélisme de l'enfance ou l'universalité du mythe. Elle porte pourtant la marque de son temps et du milieu dans lequel évolua Hergé. Ce que le philosophe ou le psychanalyste peinent à voir ou à décrire chez Tintin, le biographe se chargera dès lors de le montrer chez son créateur.

Entre les hagiographies lénifiantes et les attaques partiales ou caricaturales, l'ouvrage de Pierre Assouline s'efforce de tenir un juste milieu et il a vocation à faire figure de mise au point définitive sur un certain nombre de points litigieux du parcours de Hergé. Sans surprise, le temps fort de cette imposante biographie touche à l'Occupation et à ses suites. De l'attitude de Georges Remi pendant la guerre, on connaissait déjà les grandes lignes : la fréquentation assidue des chefs de file intellectuels de la collaboration, qu'il connaissait depuis l'époque du *Petit Vingtième*; la collaboration «passive» (si le terme a un sens) à travers *Le Soir* «volé» ; la faute capitale enfin, sous forme d'un album, *L'Étoile mystérieuse*, qui répercute les thèmes les plus rebattus de la propagande nazie.

L'ouvrage apporte par contre une série d'éléments neufs en ce qui concerne l'attitude de Hergé après la guerre : on y découvre un homme ulcéré par l'épuration et ses excès, mais qui ne percevra jamais qu'ils répondaient aux crimes de l'Occupation. On s'aperçoit surtout que le père de Tintin n'est jamais revenu sur ses amitiés équivoques et qu'il a manifesté une fidélité absolue à l'égard de tous les réprouvés de la collaboration, dont il a constamment cherché à s'entourer par la suite. À Maurice Bardèche, n'écrivait-il pas : «Quelle preuve vous donner, à mon tour, de l'amitié que je ressens spontanément pour tous ceux auquel le souvenir de Robert Brasillach est lié ?». Assouline révèle aussi qu'en 1948 Hergé a sérieusement

songé à s'exiler en Argentine, alors refuge des pires criminels de guerre, et ce avec Robert Poulet qu'il soutiendra financièrement pendant sa traversée du désert. L'accumulation de détails de cette nature ne plaide certes guère en faveur du père de Tintin, qui semble s'être crispé sur ses positions et avoir refusé de comprendre ce qui avait été en jeu avec la seconde guerre mondiale. Mais le tableau qu'Assouline peint de l'entourage de Hergé invite surtout à s'interroger sur l'enracinement et l'évolution en Belgique d'une intelligentsia de droite qui a survécu à la guerre et prospéré ensuite bien mieux qu'on ne veut le croire. Le phénomène, en tout cas, mériterait une étude approfondie, pour tenter de comprendre cette partie de notre histoire intellectuelle que le biographe français, très au fait de l'histoire du Royaume, a mis en évidence à partir de la figure de Hergé.

Pour le reste, avouons-le, la vie de ce dernier semble terne, moins romanesque que celle d'Albert Londres, moins fascinante que celle de Georges Simenon, moins capitale que celle de Gaston Gallimard (tous personnages qui ont occupé le biographe). Le livre d'Assouline s'en ressent, d'autant que l'écriture en est elle-même assez morne et que la narration procède un peu mécaniquement de chapitres en chapitres. Il s'agit de ce point de vue d'une biographie intimiste, qui retrace avec sensibilité les déchirements d'un homme fragile, souvent tourmenté par des dilemmes (sentimentaux notamment) insolubles. On retiendra néanmoins la qualité d'information de l'ouvrage, pour les détails comme pour les questions de plus vaste ampleur, et son souci de faire le portrait juste et nuancé d'un homme qui a toujours voulu contrôler avec un soin jaloux son image et celle de son héros : le grand enseignement du travail d'Assouline est aussi d'avoir montré combien Hergé

voulut s'assurer l'exclusive paternité d'une œuvre qui doit pourtant beaucoup à l'apport des collaborateurs dont il s'est entouré après la guerre (Jacobs, Martin, De Moor, etc.). Il importe peu finalement de déterminer exactement quelle représentation de Hergé se dégage au terme de cet ouvrage qui constate plus qu'il ne juge. Il faut par contre souligner que le livre de Pierre Assouline rassemble un matériel dont les chercheurs et les commentateurs futurs ne pourront se passer et dont ils devront tenir le plus grand compte lorsqu'ils s'efforceront de comprendre le sens des *Aventures de Tintin*.

Benoît DENIS - Université de Liège

Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et à quelques autres*. Édition établie, présentée et annotée par Michel Sarde et Joseph Bami avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones. Paris, NRF Gallimard, 1995, 714 p.

Images du Nord chez Marguerite Yourcenar. [Michèle GOSLAR, éd.]. Bruxelles, Centre International de Documentation sur Marguerite Yourcenar, [1995], 160 p., ill.

Toute la vie de M. Yourcenar fut marquée par un cheminement à travers pays et civilisations, connus à l'air libre et à l'abri des livres, forgeant la personnalité et l'œuvre ; voyages et retraites : alliance toujours synonyme de curiosité et d'intransigeance. Le fil conducteur de ce parcours se trouve comme mis en pelote à la lecture de ses lettres présentées par M. Sarde et J. Bami, mais aussi par M. Yourcenar elle-même, qui avait prévu de longue date cette publication et qui en avait orchestré les différents thèmes. L'épistolaire apparaît ainsi comme l'auteur d'un journal intime où sont mis en évidence son travail, sa sensibilité, sa philosophie.

Les 300 lettres choisies sur environ deux mille proviennent de collections particulières et surtout de la Bibliothèque Houghton à Harvard ; en effet, après que Grace Frick eut recopié, annoté, résumé méticuleusement la correspondance de son amie de 1939 jusqu'à sa mort en 1979, M. Yourcenar tria ces doubles et les légua de son vivant à cette bibliothèque. La première date d'une époque où M. Yourcenar, écrivant à sa tante, orthographiait *amusée* avec deux *m* et parlait déjà de son chien favori (vers 1909-1910) ; la dernière (22.10.1987), quinze jours avant l'accident cérébral qui allait lui être fatal, adressée à Y. Guillou, son exécuteur littéraire, débordait de projets de vacances.

Chaque correspondant est identifié, caractérisé brièvement avec les références bibliographiques s'imposant en vertu du grand nombre de destinataires écrivains (il en est de même pour tout ouvrage cité) ; la marque (PP), indiquant que tel livre se trouvait à Petite Plaisance, nous met non seulement en connivence avec cette lectrice inconditionnelle, mais constitue aussi une invitation à la lecture, comme M. Yourcenar considérait elle-même les références littéraires de ses interlocuteurs. Toute classification des correspondants serait malaisée parce que membres de la famille. (G. de Crayencour, L. de Borchgrave), amis (J. Chalon, N. Barney), écrivains (T. Mann, H. de Montherlant), cinéastes (A. Delvaux) ou autres (B. Bardot, G. Pompidou) participent tous à un même élan de travail, de regard critique, de recherche matérielle ou spirituelle ; aussi parce qu'un « Monsieur » au fil des lettres peut devenir un « cher ami » ou, au contraire, la finale « affectueux souvenir » momentanément évoluer en « sentiments changés » (Lettre à J. Chalon du 3 février 1977, p.528).

Ces lettres nous montrent M. Yourcenar au cœur du labeur quotidien de

l'écriture ; elles lui servent souvent de terrain d'approche pour ses livres par les demandes de renseignements, les explications approfondies dans lesquelles elle se mesure autant avec elle-même qu'avec l'autre : « Si je vous ennue de tous ces détails, c'est un peu que j'essaie sur vous mon livre futur » (Lettre à J. Carayon du 13 octobre 1973, p.409). Elles permettent aussi au lecteur de rentrer dans la logique créatrice, dans l'élaboration et la formulation du regard (narration du même voyage en Alaska à trois personnes différentes, très belle lettre sur Leningrad et l'U.R.S.S. en 1962) et surtout de cerner sa recherche constante de l'identité des faits, de l'universalité des pensées grâce à une culture active, à une profondeur de sources qui l'autorisent à entrelancer monde méditerranéen et Nouveau Monde, Mount Desert et l'Asie, magasins capitalistes et magasins d'états socialistes dans un même motif identifié et argumenté. Cette vision unificatrice et pacificatrice en ce qu'elle appelle comme frontières et limites ne lui ferme cependant pas les yeux sur l'abaissement de la qualité humaine, sur une époque non littéraire, sur un génie contemporain technologique et non intellectuel, sur l'impossibilité d'être optimiste à moins de parvenir à une révolution totale des mentalités.

Nous découvrons en M. Yourcenar épistolière une femme à la fois proche, disponible, pleine d'attentions aux autres et implacable, pointilleuse, vigilante, capable d'un investissement rare pour offrir huit pages à un étudiant inconnu, pour refuser une préface ou la publication d'une de ses lettres par scrupules interposés, pour répondre longuement à des questionnaires vagues ou à des questions précises, même si elle se trouve « enneigée sous le travail » (Lettre à J. Guéhenno, du 7 mars 1978, p.586).

La présence aux choses de la vie, à ses amis, au spectacle de la nature, aux événements mondiaux et son engagement nous laissent l'image non seulement de l'écrivain ou de sa propre biographe, mais aussi de celle qui reprenait pour elle-même la phrase qu'elle avait donnée à Hadrien : «Je m'accommodai fort mal d'un monde sans livres, mais la réalité n'est pas là, parce qu'elle n'y tint pas tout entière» (Lettre à l'abbé Desjardins du 23 mai 1981, p.645).

Certaines lettres de cette anthologie peuvent trouver, dans l'album consacré aux *Images du Nord chez Marguerite Yourcenar*, un complément imagé ou anecdotique. Les itinéraires que M. Yourcenar évoque parfois pour ses correspondants se retrouvent au détour de photographies aux belles couleurs de cartes postales dénichées dans une désuète station balnéaire et de contributions diverses, dues à des membres de la famille, à des relations plus ou moins proches ou à des chercheurs. Itinéraires aussi bien effectivement parcourus à travers villes et paysages (Bruges, Damme, Bruxelles, châteaux ancestraux, maisons familiales, cimetières) que dans le dédale des archives ou de l'arbre généalogique. Le trajet part des «Images d'une enfance», des «Portraits de la famille maternelle» et des «Traces d'une existence» pour arriver aux «Paysages d'élections» et à «La Belgique».

La lettre écrite par des collégiens de Marchienne au Secrétaire du Conseil d'État chinois pour faire classer le double pékinois du château de leur ville, conçu par E. Cartier de Marchienne, ambassadeur de Belgique en Chine, et les photos qui l'accompagnent, donnent corps et histoire aux quelques lignes des *Souvenirs pieux* consacrées à cet épisode.

Ce livre souffre malheureusement d'un format malcommode, d'une composition typographique peu agréable, d'incorrec-

tions orthographiques ou de coupures de mots intempestives. Les redites, dues à la diversité des contributions, et la minceur de certaines approches par trop latérales nous écartent parfois de la rigueur visée par M. Yourcenar à l'égard de la reconstruction de l'univers familial dans sa trilogie.

Hélène KUMPS

Henry BAUCHAU, *Heureux les déliants. Poèmes 1950-1995*. Préface d'Alain Badiou. Lecture de Geneviève Henrot. Bruxelles, Labor & RTBF, coll. Espace Nord n°106, 1995, 382 p.

La première édition complète de la *Poésie* d'Henry Bauchau remonte à 1986 (Arles, Actes Sud, 278 p.). Près de dix ans plus tard, la sortie du présent volume a pu surprendre les lecteurs qui avaient conservé de cette œuvre un souvenir particulièrement frais et qui s'étonnaient, bien à tort, qu'on la rééditât. De très nombreux livres de poèmes se fanent en effet en quelques mois, mais l'œuvre poétique de Bauchau ne prend en revanche pas un pli. Elle doit cette sorte de perpétuelle jouvence à sa qualité d'écriture, laquelle s'affirma d'emblée, dès la parution de *Géologie* en 1958. Le poète avait alors quarante-cinq ans, et sa maîtrise, sa maturité, sa virtuosité même, justifiaient pleinement cette entrée tardive en littérature. Mais cela n'explique pas tout. Car, si l'œuvre de Bauchau, dont la maturation fut lente, et dont la reconnaissance fut plus lente encore à s'établir, laisse, longtemps après lecture, des traces si vivantes dans la mémoire, c'est peut-être avant tout, en raison de son classicisme.

Certes, Geneviève Henrot a bien raison de consacrer un important passage de son étude à la «modernité» d'Henry Bauchau. Ceci ne contredit pas cela pour autant, dans la mesure où le poète allie

une méditation sur «le Moi, le Monde et le Verbe» à une exploration des mythes grecs ou chrétiens, le tout dans une langue qui, pour être complexe et variée, cherche avant tout à répondre à l'impérieuse nécessité du cœur battant. «Survient un son, un rythme, une image, une intuition et j'ai soudain le désir, l'espérance d'écrire un poème», écrit Bauchau dans une page devenue fameuse (*Dépendance amoureuse du poème*, pp.19-21), comme si l'espérance poétique renouait avec l'intemporalité du désir, comme si les questions formelles étaient définitivement subordonnées à la nécessité du dire. Sans doute ne doit-on pas chercher ailleurs les sources d'un «classicisme». Même si on a raison de souligner ce que cette œuvre doit aux récits homériques, et tort de passer presque sous silence son imprégnation biblique, pourtant perceptible jusque dans le titre donné à l'ensemble du volume (une paraphrase des Béatitudes), la langue de Bauchau se réfère au classicisme principalement parce qu'elle cherche à transmuter l'indicible en langage, alors même qu'une autre modernité poétique opère la transmutation inverse.

Heureux les déliants ravive donc la lecture d'un corpus placé sous le signe de la nécessité. On ne sait trop pourquoi l'éditeur a choisi de commencer par la fin. Le recueil s'ouvre par les poèmes les plus récents. Il s'achève avec *Géologie*. On peut donc lire une dizaine de recueils à reculons, sans que l'impression d'unité esthétique soit rompue. Mais cette façon de procéder surprend tout de même, quand on sait que le récit de vie ne cesse de féconder cette poésie dont l'élaboration thématique n'est pas sans affinité avec la méditation sur le temps. À cet égard, le recours fréquent à l'autobiographie confère aux références psychanalytiques une pertinence indiscutable, et la chronologie à la fois précise et discrète qui suit la lecture

de Geneviève Henrot permet utilement d'éclaircir certains aspects de cette œuvre si souvent narrative.

Mais, encore une fois, l'enchaînement à rebours des recueils risque plutôt de brouiller les cartes, ce que cache à peine d'ailleurs la commentatrice, dans une lecture exemplaire, dont on retiendra surtout la première partie. Avant de se lancer dans une interprétation thématique intéressante, mais forcément partielle des poèmes, Geneviève Henrot analyse avec beaucoup de finesse les quatre temps de l'élaboration poétique chez Bauchau. Cette descente dans l'atelier du poète rejoint sur plus d'un point les intuitions de la préface. En quelques pages fortes, Alain Badiou y fait aussi, quoique brièvement, sa «lecture» et on peut mesurer qu'une telle œuvre supporte des approches différentes, et qu'elle impose des coïncidences.

Un cahier de photographies fort heureusement plus évocatrices de l'univers d'Henry Bauchau que de sa biographie, et une bibliographie très nourrie achèvent de faire de ce volume un outil indispensable. Si l'œuvre romanesque du poète a connu ces dernières années un regain d'intérêt, Espace Nord a rendu justice à un écrivain important, en rappelant que le poème demeurerait pour lui un lieu majeur d'expression, d'élucidation et d'espérance.

Lucien NOULLEZ

Anne-Marie KEGELS, *Poèmes choisis*. Portrait par André Schmitz [«Anne-Marie Kegels ou rien que vivre»]. Préface de Guy Goffette [«Sous le signe du feu»]. Bruxelles, A.R.L.L.F., coll. Poésie/Théâtre, 1990, 172 p.

Parmi les rééditions au format de poche, entreprises à l'enseigne de l'Académie royale, on se réjouit de pouvoir lire un

volume de *Poèmes choisis* dans l'œuvre d'Anne-Marie Kegels. Née en 1912, Anne-Marie Canet épouse un Belge et quitte l'Aquitaine pour s'établir à Tamise, ensuite à Bruxelles et enfin à Arlon. C'est dans cette ville que débute sa vie littéraire, une entreprise vouée à la poésie seulement, et, sauf deux participations à des groupes locaux, menée en solitaire. Son œuvre relève indubitablement de la génération qui émerge dans l'après-guerre, alors que des aînés comme Thiry et Ayguesparse renouvellent leur manière, et qu'un peloton de bons poètes s'affirme : Bodart, Desnoues, Tordeur, Mogin, Norge. La poésie d'Anne-Marie Kegels, de facture le plus souvent classique, se livre de prime abord, mais elle réserve plus d'une agréable surprise au lecteur un peu attentif. Elle fait certes songer, à cause des thèmes naturels et domestiques, à celle de Marie Gevers, mais d'une Marie Gevers qui eût été visitée par les aspirations d'une Suzanne Lilar. D'où l'insistance justifiée avec laquelle Guy Goffette, dans son Avant-propos, souligne la question amoureuse et sa portée : la nature n'est pas séparable, chez elle, d'une sensualité dont la présence, dont la brûlure parfois, sont indéniables. Placée sous le signe du feu, cette double émotion amoureuse et sensible conduit inévitablement à l'affrontement de l'existence corporelle — ce « chaud trajet de chair » — avec ce qui tantôt la « transfigure » (les échappées spirituelles ne se laissent pas si facilement évacuer que Goffette le voudrait), et tantôt menace de l'anéantir dans la mort et l'absence. Le parallèle qu'esquisse le critique avec Louise Labé apparaît ainsi plus que fondé : une parenté d'esprit lie Kegels à la lointaine école lyonnaise, y compris dans sa propension aux contrastes ou aux antithèses, mais plus généralement à la Renaissance française. La sélection, opérée

par Guy Goffette et André Schmitz avec la collaboration de la fille du poète, semble avoir retenu le meilleur dans la dizaine de recueils publiés entre 1950 et 1978. Elle montre aussi la continuité de l'écriture et de ce qu'on appellera rapidement les thèmes chez ce poète à redécouvrir.

P.H.

Roger Foulon. *Mélanges*. Édités par l'Association des Écrivains Belges de langue française. Amay, Maison de la Poésie, 1995, 284 p.

L'Association des Écrivains Belges a été fondée en 1902 en tant que coopérative pour aider au rayonnement des écrivains de langue française. Suite à la politique de fédéralisation, il est assez normal que l'Association ait, ces dernières années, resserré ses liens avec la Communauté française, dont elle reflète davantage toutes les composantes. Du reste, son siège social, établi depuis 1946 dans un bel hôtel de maître édifié par le baron Joly, a été cédé à la Communauté française par le conseil échevinal d'Ixelles qui en était propriétaire.

Lors du décès d'Adrien Jans, le secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, Marcel Thiry, qui était né à Charleroi, eut la bonne idée d'un peu peser sur la décision que devrait prendre le conseil d'administration de l'A.E.B. Le choix se porta sur un poète qui avait été dans l'enseignement et qui était particulièrement dynamique en Thudinie, dans le pays de Charleroi et dans tout le Hainaut : Roger Foulon.

En 1994, après 21 ans de présidence, Roger Foulon, qui demeure président honoraire, décide de renoncer à son mandat. Il est remplacé par France Bastia, épouse du Professeur André Goosse, codirectrice de la *Revue Générale* et fort active dans le

milieu des Cercles Richelieu. C'est elle qui est à l'origine de ces *Mélanges*, composés selon une formule qui n'est ni celle des «mélanges littéraires», ni celle des «mélanges académiques» auxquels nous sommes habitués. C'est que le héros de l'entreprise est un homme de terrain, lié à un paysage bien déterminé de la Wallonie, et qui s'est attelé à une tâche de titan. animateur local, créateur de cercles littéraire, artistique et historique, essentiellement poète, bon romancier, essayiste à ses heures et même accidentellement poète dialectal, Roger Foulon est vraiment un personnage protéiforme de la Wallonie profonde. Ceci se ressent dans le choix des collaborateurs de ces *Mélanges* : Georges Sion, secrétaire perpétuel honoraire de l'A.E.B., Jean-Luc Wauthier, rédacteur en chef du *Journal des Poètes* et habitant Châtelet, Christian Hubin dont la réputation de poète n'est plus à faire, André Gascht qui depuis des années participe à la revue *Lecture*, Robert Montal, professeur d'université, qui dans sa jeunesse hantait les cercles poétiques, Serge Mayence, qui traite de la notion de temps à propos de la poésie de l'auteur, Michel Duprez, journaliste dans la presse locale de Charleroi et poète, Jean-M. Horemans, complice de toujours dans les initiatives en faveur de la culture, Jacques Lefebvre, qui fournit une belle étude du romancier, un texte de Luc Norin, collaboratrice de *La Libre Belgique*, qui est plutôt une brève interview. L'ouvrage comprend une série de discours prononcés lors de manifestations en hommage au président sortant de l'A.E.B. (Maurice William pour les Cercles Richelieu, France Bastia pour l'A.E.B., Willy Bal pour souligner les attaches profondes avec le parler régional, André Gascht pour le Conseil d'administration et les membres de l'A.E.B., Georges Mundeleer pour l'administration communale d'Ixelles).

Une septantaine de pages sont consacrées à une anthologie ; une dizaine de pages à «Roger Foulon au fil des jours» ; une quarantaine de pages à «Roger Foulon au fil des livres» ; une page aux traductions en langues étrangères, sans qu'on ne précise s'il s'agit de quelques poèmes ou d'un recueil ; quarante pages à «Foulon vu par ses lecteurs».

À la lecture de ces pages, on comprend mieux le caractère fusionnel de l'amour que porte le poète, le romancier et l'animateur à sa Thudinie natale. Ces *Mélanges* sont une œuvre de convivialité plutôt qu'une somme d'études critiques et scientifiques. À certains égards, on pourrait le regretter puisque l'œuvre de l'écrivain constituerait un objet valable pour de telles approches. Ces *Mélanges* sont le fait de littérateurs qui avancent des idées très acceptables et des avis très élogieux : c'est déjà un jalon qui a été posé en vue d'une approche critique ultérieure. Et nous sommes reconnaissant aux initiateurs de l'ouvrage. Ce que l'on est et ce que l'on entreprend crée la fenêtre par où on regarde l'univers, mais cet univers est quelque part prisonnier des dimensions de la fenêtre.

Émile KESTEMAN - A.E.B.

Ivan REISDORFF, *L'Homme qui demanda du feu*. Préface de François Ryckmans. Lecture d'Annick Vilain. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°104, 1995, 460 p.

I. Reisdorff (1913-1981) réside au Rwanda de 1940 à 1959. Administrateur territorial efficace et apprécié, il connaît des promotions successives. Il sera de 1959 à 1961 représentant spécial de la Belgique pour le Ruanda-Urundi auprès du Conseil de Tutelle de l'O.N.U., et «résident» de l'Urundi, c'est-à-dire responsable de l'administration de ce territoire. Il est

l'auteur d'une unique œuvre littéraire, un roman — *L'Homme qui demanda du feu* — édité pour la première fois en 1978, réédité aujourd'hui, au lendemain des épouvantables massacres qui ont ravagé le Rwanda.

L'Homme qui demanda du feu est une fiction d'une belle qualité littéraire en même temps qu'un témoignage subtil, informé, sensible sur la société rwandaise dans la période qui précède l'indépendance. Le roman est construit sur une trame autobiographique. Écrit à la première personne, il a pour protagoniste un certain Pierre Falk qui, délégué du Ruanda-Urundi aux Nations-Unies dans le cadre du mandat confié à la Belgique par la communauté internationale, y prend connaissance d'une plainte adressée au Conseil de Tutelle par un détenu rwandais, condamné pour meurtre. P. Falk se remémore alors une enquête qu'il a conduite en tant qu'administrateur colonial et qui a fondé la condamnation de Semavara, le meurtrier.

Annick Vilain montre, dans sa lecture de l'ouvrage, que le récit de cette enquête — récit qui occupe la plus grande et la plus intéressante partie du livre — se base sur des faits réels : I. Reisdorff a eu à instruire en 1946 une affaire meurtrière du même type. Le romancier apporte cependant à la réalité un aménagement significatif : le meurtrier qu'il a eu à démasquer était un Tutsi ; il en fait un Hutu. Libéré, grâce — peut-on imaginer car l'auteur ne le précise pas — à une mesure d'amnistie décidée par les Nations Unies, Semavara deviendra l'un des leaders de la «révolution hutu» de 1959, prenant la tête de bandes d'incendiaires. Son crime, dont la victime est un Tutsi misérable, peut ainsi apparaître comme un geste annonciateur des futures tueries politico-ethniques. Mais l'auteur a soin de ne pas établir explicitement ce lien. Loin de fournir le dénouement de l'intrigue, l'évolution politique de

Semavara ne fait qu'épaissir le mystère qui pour Falk-Reisdorff entoure le meurtre : malgré des preuves accablantes de culpabilité, Semavara n'avoue rien ; «jamais — dit le narrateur — il n'est sorti d'un silence qui me parut dissimuler quelque chose qui lui importait plus que sa condamnation» (p.37).

Ce livre est aussi un roman policier. Mais au delà de celle du crime et de la personnalité du criminel, l'énigme que le narrateur cherche à démêler est celle de son rapport à la société rwandaise. Il croyait connaître le Rwanda, il croyait que l'amour qu'il lui porte était payé de retour, et il découvre au fil de l'enquête, au spectacle de l'histoire s'emparant d'un pays où, lui arrive-t-il de rêver, «rien n'avait changé depuis la première nuit du monde» (p.89), que cette société lui échappe et le rejette. La victime de Semavara s'était approchée de celui-ci pour lui demander du feu. Le narrateur, en quête de vérité et de reconnaissance (de la lumière de la vérité et de la chaleur de la reconnaissance), est tué à la fin du récit par un commando de Tutsis effectuant un raid à partir de l'Ouganda où ils ont été contraints à l'exil.

Cette mort symbolise la défaite du héros et donc celle du projet dont il se veut porteur, projet qui n'est pas celui de la perpétuation du régime de domination coloniale, mais celui — utopique — de la construction d'une société qui se consacrerait, hors de la politique et de ses jeux de force, au delà des clivages de «race» et des différences de civilisation, à la tâche d'un auto-développement harmonieux.

À la lecture du roman, les causes de la défaite de Falk-Reisdorff paraissent résider, plus que dans les tares et erreurs (parfois dénoncées) du régime colonial, dans l'incapacité du héros, celle de la vision du monde et du système de valeurs qu'il incarne, à trouver réellement prise sur la

société rwandaise. C'est ici que le discours romanesque de Reisdorff est tenté par l'exotisme (pour la dialectique de l'exotisme et de l'antexotisme dans le roman colonial et notamment l'ouvrage de Reisdorff, voir : P. Halen, *"Le petit belge avait vu grand". Une littérature coloniale*. Bruxelles, Labor, coll. Archives du Futur, 1993). Pris de doute quant au sens de son action et à l'universalité des valeurs qui l'inspirent, le narrateur s'interroge : un comportement comme celui de Semavara ne traduit-il pas les réactions d'un «homme des origines» (p.211), inaccessible aux idées occidentales de vérité et de justice ? L'autre devient radicalement autre. C'est en particulier le cas «du» Tutsi plusieurs fois dépeint comme devant à quelque mystérieux atavisme nilotique son art de séduire, subjuguier, égarer.

Mais fin observateur et bon romancier, l'auteur ne laisse pas les stéréotypes figer son regard et sa plume : diversifiant les situations, les personnages, les sentiments et réactions, en même temps que les angles de vue, il brouille les cartes et les clichés. Par exemple, il montre l'ambivalence des sentiments du narrateur à l'égard des Tutsis et il dément par plusieurs observations l'idée, cependant présente, que les Tutsis et les Hutus constitueraient des «races» distinctes et des types inconciliables d'humanité. Romancier maîtrisé, Reisdorff n'appréhende pas la réalité à travers la grille d'a priori et de catégories abstraites. Il a l'art de restituer les représentations et le vécu d'une époque dans leur complexité. Par là, son roman nous apprend plus sur le Rwanda d'hier, nous éclaire mieux sur le Rwanda d'aujourd'hui que beaucoup d'analyses de savants et de politiques.

Gauthier DE VILLERS - Institut Africain

René KALISKY, *Europa. Aida vencida*. Traducciones de Carmen Giral, François Sierra y Edith Le Bel, Maria Muñoz y Adelaida Porras. Artículos de René Kalisky y Marc Quaghebeur. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, serie Literatura Dramática n°26, 1993, 235 p.

Né à Bruxelles et enraciné dans les traditions du judaïsme est-européen, René Kalisky (1936-1981) reste, quinze ans après sa mort, l'avant-gardiste incontesté du théâtre belge. Son refus des idéologies totalitaires, sa volonté d'épater le bourgeois et, élément majeur, sa façon provocatrice d'aborder le sujet de l'holocauste ont fait de lui, bien avant sa disparition, l'enfant terrible d'un théâtre auquel il rêvait de rendre toute sa séduction et toute sa force cathartique.

La version espagnole d'*Europa* et d'*Aida vencida*, qui est l'objet de notre propos, place Kalisky dans un horizon de réception qui — loin de la tradition française toujours favorable à un certain classicisme — se définit essentiellement, de Lope de Vega à Valle-Inclán, par l'hostilité aux règles et par le goût de l'expérience scénique. L'essai intitulé *Seducir para matar la mentira*, sur lequel s'ouvre le volume, met à la portée du lecteur espagnol un des textes théoriques les plus importants de Kalisky (*La seducción para tuer le mensonge*), qui prend ici — et nettement — ses distances vis-à-vis de la pratique scénique de B. Brecht et de J.P. Sartre. Suivent deux textes de M. Quaghebeur, déjà connus dans leur version française ("*Europa*" de Kalisky, 1983 ; *La Passion selon Kalisky*, 1984), ainsi qu'une *Biografía*, également due à M. Quaghebeur, qui replace Kalisky sur le fond d'un moment historique «en el que triunfaban la objetividad de la nueva novela y una actividad escénica dominada por las

relecturas distanciadas...» (p.227). Ces observations sont sans doute exactes. Mais ne concernent-elles pas le contexte français plutôt qu'espagnol ? On attendra donc pour voir quel accueil sera réservé à Kalisky dans un pays qui ne considère pas Molière et Racine, mais bien *Le Burlador de Séville* et l'*Alcade de Zalamea* comme ses «classiques».

Les drames qui inaugureront la carrière espagnole de Kalisky sont bien choisis. *Europa* — adaptation libre d'un roman de R. Gary — a pour sujet l'échec de l'humanisme occidental avide d'harmonie et incapable d'entraver le vandalisme organisé du XX^e siècle. Cette pièce ne manquera pas d'impressionner un public marqué par l'expérience de la guerre civile et de la dictature franquiste. Et on peut s'attendre à une résonance comparable dans le cas d'*Aida vaincue*, car ce drame s'en prend au mythe paternel qui survit au sein d'une famille juive ayant échappé à la shoa et demeurant prisonnière, depuis, d'une mensonge vital : assassiné à Auschwitz, le *pater familias* aurait héroïquement affronté la mort en chantant la marche triomphale d'*Aida*.

On regrettera peut-être que, pour situer l'auteur, les initiateurs de cette première édition espagnole de Kalisky aient eu recours exclusivement — à la seule exception des brèves remarques préliminaires de J.A. Hormigón (pp.9-10) — à des textes déjà connus en français. Car il est certain que les attentes du public espagnol ne coïncident pas tout à fait avec celles du public français. Ainsi, on se demandera, par exemple, si la chanson *O mon papa*, dont Kalisky fait, en un certain sens, le contrepoint du triomphalisme musical de Verdi, ne devrait pas faire l'objet d'une note explicative : Kalisky l'a trouvée chez le compositeur suisse P. Burckhardt, dans une opérette intitulée *Feuerwerk* (*Feu d'artifice*) qui semble renfermer l'essentiel de la «préhis-

toire» de son drame. Dans la scène-clé, on voit les membres d'une famille d'artistes, opposés aux rêves d'émancipation de la protagoniste, se transformer en bêtes sauvages, avant d'entonner *O mon papa* dans le manège qui a vu mourir le père — un célèbre funambule — lors d'un grand écart exécuté sur la corde. Tout comme dans *Aida vaincue*, le père est, dans *Feuerwerk*, un clown, tragique peut-être, mais non un héros. Enfin, on se demandera aussi s'il ne faudrait pas expliquer aussi au spectateur espagnol des années 90 ce que les noms de T. Rossi et de R. Valentino signifiaient dans l'Europe centrale des années 20 et 30.

En ce qui concerne la traduction proprement dite, elle rend en général bien le ton de l'original français. Mais elle connaît, bien sûr, les problèmes de toute traduction. Par exemple, les *chips*, dont Kalisky fait, avec le ketchup, le symbole de l'aliénation culturelle des Juifs qui, pour échapper à la persécution nazie, se sont réfugiés en Amérique, deviennent, dans *Aida vencida*, de simples *patates fritas* (p.165) espagnoles (ou belges ?). La phrase *tu ne réalises pas ton bonheur* est rendue par un *no aprovechas la felicidad* (p.195) problématique, et le *tu as réussi à vaincre le sort* devient *has conseguido vencer la gente* (p.217), ce qui n'est non plus tout à fait conforme au texte de départ. Enfin, l'expressivité bien kaliskienne d'une phrase comme *tu nous pissais tes sentiments sur la tête* est atténuée par l'euphémisme *vomitabas tus sentimientos sobre nuestras cabezas* (p.200) et, à la p.211, on a omis toute la phrase *Mais on continue à me commander des portes automatiques*, qui n'est pourtant pas sans importance pour caractériser le personnage (absent) de Mike. Quelques inexactitudes complètent cette image : le metteur en scène qui fut parmi les premiers à s'intéresser aux drames de Kalisky s'appelle *Liebens* et non *Tiebens* (p.26 n.), Kalisky entreprend la rédaction de *Europa* à La

Hulpe et non *La Hupe* (p.39), *Aïda* vit à *Toronto* et non à *Totonto* (p.222) et, enfin, les *pogrones nazis* devraient être orthographiés correctement en *pogromos nazis* (p.33).

On le voit, notre critique porte sur certains détails qui ne sauraient toutefois être surestimés. La collection des *Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena* a le grand mérite d'introduire *Europa* et *Aïda vaincue* dans le monde hispanique et on peut être sûr que Kalisky trouvera son public au pays de Don Quichotte. On soulignera, en passant, que cette initiative est due à des praticiens du théâtre et non à des littéraires souvent trop amoureux du détail. Mais on aurait peut-être dû solliciter le concours de ces derniers pour éviter quelques fautes d'inattention.

Hans-Joachim LOPE - Universität Marburg

David SCHEINERT, *Poèmes choisis*. Portrait par Liliane WOUTERS. Préface par Jacques-Gérard LINZE. Bruxelles, A.R.L.L.F., coll. Poésie/Théâtre, 1995, 283 p.

Les poèmes de cette anthologie ont été choisis parmi les onze recueils publiés de 1949 à 1969, allant de *La Figure de l'ulcère* à *La Mémoire des cendres*, tout en privilégiant les six derniers recueils (après 1962).

Depuis cette publication, la mort a rattrapé le poète en cette fin du mois d'août 1996, donnant à l'avant-dernier poème, «Un demi-siècle», son aboutissement : «Je ne sais comment les choses sont nées, mais ne veux pas savoir comment elles finiront» (p.261), et faisant de cet ouvrage un hommage d'autant plus senti.

J.-G. Linze axe sa présentation sur l'homme qu'il connaît depuis 1956 et sur ses essais (*Confidences d'un Juif hérétique*). Il montre un homme au caractère vif et hypersensible, déchiré par le cataclysme et unifié par le travail de l'écriture, cherchant

dans les idées socialistes une bouffée d'espoir ; un Brabançon d'adoption, «possédant» un français qu'il virilise comme peu et qui sert son intransigeance, sa sincérité.

Pour L. Wouters, ces caractéristiques deviennent la thématique de D. Scheinert : l'Holocauste qui ancre les poèmes entre actualité et intemporalité, passé et présent ; la fraternité qui en fait un «poète de la condition humaine» ; l'écriture qui prend ses sources dans la Bible et l'oralité, qui prend les armes de la dénonciation et de l'humour, qui s'écarte de tout artifice esthétisant ou sentimental, qui scande une litanie agnostique ; la filiation et l'appartenance qui soudent le Juif et le Belge, la Pologne et la terre d'accueil si bien intégrée qu'elle est à merveille l'union des «peupliers de Damme [et de] l'éclat de l'Amblève» (p.192).

Toujours sa «joie est mal rasée» (p.130), toujours résiste le désespoir de celui qui a échappé à ce qui a écrasé les siens ; et si la maison tourne idylliquement autour de la louche plantée dans la confiture au parfum d'enfance, toujours «le bonheur [est] enfoui sous terre» (p.165), toujours l'avenir répète le passé.

Hélène KUMPS

Gaston COMPÈRE, *La Femme de Putiphar et autres contes fantastiques*. Préface de Paul Emond. Lecture de Marc Lits. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°105, 1995, 331 p.

La Femme de Putiphar parut à l'origine en 1975 dans la bibliothèque Marabout, et reçut à l'époque le prix Jean Ray, créé trois ans plus tôt à l'initiative des éditions André Gérard. Ce recueil de douze contes, dont Labor propose aujourd'hui la réédition, a pour principal intérêt de jeter une lumière inattendue sur la notion

d'«école belge de l'étrange», défendue à l'époque par l'éditeur de Verviers. Il peut se lire en effet comme une curieuse entreprise de démystification dirigée à la fois contre les formules stéréotypées de l'étrange et contre une imagerie nationale en pleine constitution.

En adaptant les clichés du fantastique à un décor et une ambiance contemporaine, Compère semble en premier lieu diriger son ironie contre une inspiration qu'il est loin de considérer avec sérieux. Le trait se retourne moins contre des situations, des groupes ou des types sociaux que contre une tradition fantastique qu'il s'agit avant tout d'évacuer. «L'Histoire de la comtesse Louise», ainsi, fait le récit d'une diablerie qui tourne court. L'héroïne y accouche d'un enfant démoniaque, mort presque sitôt né. «Absalon, Absalon» brode sur un thème voisin, et met le narrateur aux prises avec un diabolotin qui sort régulièrement le nez du giron maternel avant de disparaître une fois pour toutes, sa génitrice ayant pris la (sage ?) décision de s'empoisonner. Plus explicite encore, «Barbe-bleue soixante-quinze» transforme le terrible «cabinet» de Perrault en simple lieu d'aisance, et fait courir la sentence que Dante inscrit à l'entrée de son enfer, «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate», sur des rouleaux de papier hygiénique. C'est dire la place qu'occupe le démoniaque et plus largement l'arsenal des peurs fantastiques dans le recueil !

Parallèlement, Gaston Compère s'emploie à scier la branche sur laquelle il se trouve bon gré mal gré perché. Son recueil reçut le prix Jean Ray l'année même où Jean-Baptiste Baronian, après avoir mené campagne autour de l'«école belge de l'étrange», publiait sa *Belgique fantastique*, et faisait de chaque conteur de Flandre ou de Wallonie «un fils de Jean Ray ou de Franz Hellens» (Verviers,

André Gérard, 1975, p.9). Caricaturer l'étrange et le démoniaque dans un ouvrage écrit — au moins en partie — spécialement pour la bibliothèque Marabout est donc une façon de se prémunir contre les effets d'une politique éditoriale, une manière assez paradoxale de refuser toute filiation avec Jean Ray, ce monument autour duquel s'organisait toute la production de la maison verviétoise en matière de fantastique. C'est d'ailleurs un avertissement en forme de clin d'œil que donne le narrateur de «Rosier et la rosière», lorsqu'après s'être interrogé sur la véritable nature d'un des personnages, il suggère, dans une note infra-paginale, d'écrire, «pour toute réponse, [...] à la maison d'édition»...

La Femme de Putiphar n'est donc pas seulement une remise en cause des formules convenues du fantastique, mais aussi une façon de jeter le discrédit sur une imagerie élevée au rang de mythe national. Le rôle de la femme s'inscrit très exactement dans cette entreprise de démystification. Car les héroïnes sont presque toujours liées aux phénomènes fantastiques. Et là encore, à double titre. Nombre d'entre elles sont tout d'abord *possédées* — sinon spirituellement, en tout cas sexuellement — par les diables. Celle qui donne son titre au recueil — Adèle, la prostituée, investie par le démon Putiphar — indique clairement le caractère vénal de ces amours-là. Partant, elle révèle combien, dans l'esprit de Compère, le fantastique peut se réduire à une simple besogne alimentaire. Dans le même temps, en s'associant au féminin, le démoniaque s'inscrit dans une interrogation sur l'origine. Maîtresses ou épouses des diables, les femmes de Compère accouchent régulièrement d'êtres monstrueux, si peu accordés à la vie moderne qu'ils ne tardent pas à disparaître. Comment, dès lors, ne pas reconnaître

dans ces avortons les *indignes* représentants d'une littérature nationale que les modes du temps tendaient à confondre avec une certaine forme de fantastique ?

Est-ce à dire que tout dans ce volume soit à lire sur le mode de la satire et du pastiche ? Rien n'est moins certain. Comme à l'ordinaire chez Compère, la négation juxte l'affirmation et ne constitue guère qu'une des figures du doute. C'est bien l'envoûtante «Musique de la nuit», si proche par le ton des *Sept Machines à rêver* (Paris, Belfond, 1974), que Compère choisit de faire figurer au sommaire de *La Belgique fantastique*, l'année même où il reçoit le Prix Jean Ray. Et ce n'est sans doute pas un hasard si le dernier conte recueilli dans *La Femme de Putiphar*, «L'Armoire de sacristie», semble indiquer, par son sérieux — il est vrai tout relatif —, un certain revirement de l'auteur. La caricature n'est, *tous contes faits*, qu'une façon de ruser avec d'insidieux fantômes.

Ainsi, la question de l'étrange — d'un étrange national — occupe une place à ce point centrale dans l'économie du recueil qu'on peut hésiter à donner entièrement raison à Paul Emond dont la préface invite le lecteur à oublier le «moule fantastique» dans lequel ces «risibles histoires» seraient «glissées» (p.10) pour y retrouver une dimension de satire sociale ou politique. Il est clair que le recueil est une occasion de voir l'écrivain «se moquer [...] des lois trop rigides d'un genre que son œuvre n'emprunte qu'à l'occasion» (pp.10-11). Mais il n'en demeure pas moins une forme originale de réflexion sur la place du fantastique en Belgique. Et c'est bien ce qui en fait aujourd'hui le prix, plutôt que des allures de farce socio-politique, il faut le reconnaître, par trop convenues.

En fin de volume, la lecture de Marc Lits donne une idée assez juste du phénomène en dégagant quelques-uns des élé-

ments essentiels de l'ouvrage : le démoniaque, la femme, l'écriture carnavalesque, et surtout en offrant au lecteur une belle analyse de «Reperiens quem devoret», le sixième conte du recueil. Par ailleurs, le fait est assez rare pour être souligné, la présentation que fait le critique de l'émergence du concept douteux d'«école belge de l'étrange» est d'une remarquable lucidité. Tout au plus peut-on regretter que la relation ambiguë que noue Gaston Compère avec la «Belgique fantastique» ne soit pas examinée avec plus de soin. Défaut mineur somme toute dans un volume qui, pour l'amateur d'étrange, reste un document de première importance.

Éric LYSØE - Université de Rennes I

Vera FEYDER, *La Derelitta*. Préface de Jacqueline Harpman. Lecture de Anne Poskin. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°91, 1994, 224 p.

Prix Rossel en 1977, adapté pour le cinéma en 1983, réédité l'année suivante, *La Derelitta* poursuit une belle carrière. Ce roman de l'abandon et de la dérive avait sa place dans la collection Espace nord.

En parfaite cohérence avec le reste de l'œuvre de Vera Feyder, tous genres confondus, il développe, comme le signale Anne Poskin dans une lecture très attentive, «la recherche d'identité, la fuite loin du monde, le goût du silence, le sentiment d'abandon dès l'enfance, le refuge dans l'imaginaire, l'effroi devant la violence et l'oppression, la sensation d'inadéquation, de décalage par rapport aux mots, par rapport aux autres, par rapport à leur propre vie» (p.192). Ce sont bien les thèmes familiers de l'auteur, mais annoncés ici par tout un éventail d'indices, dans une structure narrative fondée sur la variation. La référence à la musique est d'ailleurs expli-

cite, organique au texte. Citations de chansons, emprunts au vocabulaire spécialisé pour les modalisations, les mouvements, les rythmes et même la notation de quelques mesures d'une sonate de Beethoven ou de Schubert témoignent d'un choix délibéré. Sous cette allure musicale, encore de surface, c'est en profondeur que Vera Feyder travaille la narration. D'une première version rêvée elle refait le procès réel, pour le dépasser encore dans sa reprise déliante. Ce dernier avatar du récit, s'il paraît définitif avec l'ultime trait du *Finale*, reste ouvert cependant, car, comme l'indique l'auteur, «la dernière page — souvent à moitié blanche — [qui] est au livre comme la dalle d'un caveau sous laquelle disparaît un être aimé à la folie» (p.176) n'en est pas moins celle que l'un ou l'autre lecteur peut toujours reprendre *da capo*. En exploitant au mieux les potentialités du genre romanesque, Vera Feyder donne, avec *La Derelitta*, une forme littéraire à quelque «Thèse sur l'incertitude» fantasmagique. Celle que, clandestinement et sous la fausse identité d'Adélaïde Pinchard, Eva, son personnage, est censée rédiger à la pension du Cap Gris-Nez. Celle, peut-être, de toute femme qui, lasse des certitudes des autres, des hommes en particulier, si bien accommodés à la vie sociale en raison de leur vide intérieur, voudrait légitimer sa propre quête d'elle-même et faire coïncider sa vie avec son aspiration. C'est alors qu'avec une «joie furieuse» elle choisit et décide «de quitter la vie des autres pour entrer dans la sienne» (p.36).

Rien de bien neuf sans doute depuis Emma Bovary. N'était la manière de décrire ce cheminement, plusieurs fois recommencé. L'écriture, a déclaré un jour Vera Feyder, c'est «le lieu de la transgression permise», de «la délinquance impunie», «la possibilité de se mettre hors-la-loi

du monde». À travers la fiction et son personnage, par exemple, et par la médiation du littéraire, le fait de se mettre en mots, finalement, thèse rédigée ou pas, c'est se mettre au monde. Demeure l'incertitude, le choix entre les instances narratives, entre les versions, et la virtualité de l'issue : la rupture rêvée, l'anecdote triviale ou la folie généreuse malgré la souffrance ? En surdéterminant la position de l'abandonnée, de la paria, par la plongée délibérée dans la marginalité et par la subjectivisation du langage — dont le détail des moyens, de la métaphore à la resémantisation des mots les plus communs et jusqu'à la déconstruction nous est donné dans la «lecture» —, *La Derelitta* renouvelle le roman de l'insularité et du «bonheur inventé de toutes pièces». Est-ce en connaissance de cause que Jacqueline Harpman conclut ainsi sa préface : «Et Vera Feyder sourira sans rien dire, débarrassée de cette part d'elle qu'elle a nommée Eva Stoffel et enfermée entre les pages d'un livre, dans les petits caractères noirs où on vit éternellement, hors d'état de nuire» ?

Jeannine PAQUE

Alain BERTRAND, *Jean-Claude Pirotte*. Bruxelles, Labor, coll. Un livre—Une œuvre n°30, 1995, 125 p.

Jean-Claude Pirotte fait partie de nos auteurs pascaliens, ces auteurs «en état de perpétuel adieu, de séparation, de rupture». La nostalgie d'une innocence et d'une unité perdues les pousse dans une quête sans fin, désespérée, mais que la douce musique de leur parole poétique sauve du néant. Né en 1939 à Namur, Jean-Claude Pirotte est un éternel vagabond des lettres en quête d'un impossible apaisement de soi. Cette œuvre exigeante, déjà lauréate il y a dix ans du Prix Rossel pour *Un été*

dans la combe (réédité dans une collection de poche, «La petite vermillon», à La Table Ronde), et primée récemment par le prix de littérature de la ville de Tournai, peut être découverte grâce à l'analyse fine, sensible et amicale d'Alain Bertrand, qui la parcourt dans tous ses sens en abordant des thèmes aussi divers que la relation impossible, l'identité perdue, le présent inhabitable, la mémoire compromise et ce qu'il appelle l'écriture «résurrectionnelle», où «jamais le présent de l'écriture ne se fond avec le passé du récit» de manière à «se reconstruire une identité stable». Ce processus est plus particulièrement disséqué dans *La Pluie à Rethel*, publié chez Luneau Ascot en 1982 et réédité dix ans après chez Labor. Pour l'enseignant qui voudrait, sur cette base, aborder l'œuvre de Pirotte, l'exégèse ici proposée offre des pistes intéressantes, épinglées par un connaisseur intime des textes. De plus, c'est à notre connaissance le seul ouvrage publié sur l'écrivain.

Michel TORREKENS

Françoise MALLET-JORIS, *Trois âges de la nuit. Histoires de sorcellerie*. Préface de Christine Avenir. Lecture de Danielle Bajomée. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°107, 1996, 473 p.

Vingt-huit ans après sa publication parisienne (Grasset, 1968), *Trois âges de la nuit* est réédité aux éditions Labor à Bruxelles. L'ouvrage est enrichi d'une courte préface de Christine Avenir, de quelques photographies qui nous montrent l'auteur à des moments clés de sa carrière littéraire et de sa vie familiale, ainsi que de deux reproductions d'une gravure de L. Breton, d'une autre de Breughel et d'une page manuscrite de la romancière. Une excellente lecture de Danielle Bajomée clôture l'édition.

Sous couleur de documents historiques, Françoise Mallet-Joris se sert de ce livre pour nous donner trois portraits complémentaires d'autant de femmes qui, ayant vécu à trois périodes différentes de notre histoire européenne, pourraient représenter la lutte et les revendications féminines face à l'institution sociale et familiale. Femmes-sorcières opposées aux femmes-vierges ou aux femmes-mères, elles cherchent dans le monde interdit et obscur de la sorcellerie une possible issue aux problèmes qui les tenaient : le non-être, symbolisé par la petite Anne, que Christine Avenir dans sa préface identifie à Rimbaud ; la psychose qui empêche Élisabeth d'aimer et de se donner à l'homme aimé, en lui faisant porter la responsabilité de sa possession démoniaque, cette Élisabeth «frileuse du froid des églises [...], l'affolée des folies drôles [...], l'échouée» ; la révolte de Jeanne que ses prétendus pouvoirs rendront supérieure à ceux qui veulent la juger, les hommes. Comme dit Christine Avenir : «Servante et maîtresse du Bouc, la sorcière monte au feu en diable émissaire de nos démons intimes. Mais qui saura le tremblement des mains de Pilate-le-Juste?».

Dans la Lecture, Danielle Bajomée analyse une à une les trois figures féminines. Elle voit des rapports entre la manière de concevoir les personnages de la petite Anne et de la jeune Élisabeth. Ce qui préoccupe la romancière Mallet-Joris, c'est de comprendre l'évolution psychologique et religieuse des deux héroïnes à partir de leur enfance ; Jeanne, par contre, s'y oppose grâce à son «principe actif de révolte et d'intelligence». La composition du récit consacré à Jeanne s'éloigne aussi des deux autres : si les deux premiers ont été conçus comme des biographies, le troisième se rapproche plus du jeu dramatique où les deux protagonistes, Jeanne et

son juge, Jean Bodin, s'auto-analysent au cours d'un long interrogatoire.

Pour Danielle Bajomée, les trois histoires s'emboîtent et se complètent ; elles servent à Françoise Mallet-Joris à démanteler « l'image séculaire de la sorcière toute-puissante » pour nous la montrer « fragile, affrontée aux spectres médusants de son temps, investie [...] du discours des "autres", aliénée ». Le roman de Mallet-Joris, ajoute Danielle Bajomée, nous renvoie aux problèmes féminins des siècles où elle situe ses héroïnes (le quatorzième, le quinzième et le seizième), mais elle veut y voir une espèce de liberté, dès lors que la mort sera une sorte de libération pour les trois. Danielle Bajomée conclut sa lecture en considérant que : « le livre de Mallet-Joris est tout, sauf frivole. Il interroge les crimes de l'Occident chrétien, non pour innocenter les « sorcières », mais pour expliquer les mécanismes psychologiques et collectifs qui font rouler nos vies dans la fosse commune des tragédies ».

Mallet-Joris complète son parcours à travers le monde de la sorcellerie et de la possession avec une brève note sur la sorcellerie pour nous renseigner à propos des lectures qui lui ont inspiré ces trois récits. *Trois âges de la nuit* garde dans l'actualité la même fraîcheur qu'en 1968 : il n'a pas vieilli car la défense qui se fait de la femme dans sa lutte séculaire contre les institutions continue à intéresser les lecteurs des années 90.

E. DE LA TORRE GIMENEZ - *Un.de Cádiz*

Pierre MERTENS, *Collision*. Nouvelles. Préface de Danielle Bajomée. Bruxelles, Labor, coll. Babel n°160, 1995, 382 p.

Depuis une vingtaine d'années, Pierre Mertens alterne romans et recueils de nouvelles. Le lecteur connaît moins cet

aspect de l'œuvre du romancier belge, salué pourtant par de nombreux prix consacrés au récit court, et en particulier celui de l'Académie française. Ce recueil de neuf textes choisis dans les différents volumes publiés à ce jour permet donc de se faire une idée assez complète de cet aspect de l'écriture de Mertens. Car celui-ci aborde le genre avec une conception qui lui est propre et dont témoignent les exemples ici repris. Une citation pour nous faire comprendre, de Mertens lui-même : « Le héros d'une nouvelle vit un conflit inattendu, une crise fortuite, la montée d'une fièvre — même si, en apparence, il ne se passe rien. *Lui se passe*. Il traverse, sous nos yeux, une ligne de démarcation. Il subit une métamorphose. Il ne sera plus jamais le même » (dans *Pour la nouvelle*. Bruxelles, Complexe, Bruxelles, 1990). Ailleurs, il compare la nouvelle au roman : « Le roman dit l'écoulement, la sédimentation, l'usure ou l'édification. La nouvelle dit la crise, le passage, la fulgurance, la conversion. Elle est décisive comme un rituel initiatique. *Elle dit le moment de vérité* » (Entretien avec J.M. Le Sidaner, dans *Brèves*, n°38). C'est à ces transformations dues à des incidents inattendus que nous convie Mertens, mais dans un lent dévoilement qui procède par juxtapositions, recompositions, rassemblements de fragments, citations, etc. Pas de chute brutale et radicale, comme il apparaît bien souvent dans le genre. Comme précisé dans *Strip-tease*, ces nouvelles racontent généralement une dépossession (de l'enfance, de l'amour, de la femme...), se présentent comme une « métonymie du destin ». La plupart de ses personnages sont tombés en déchéance, se sont dispersés, morcelés et le travail de l'écriture consiste en une entreprise de « reconstitution », autre titre repris ici. En général, tout part d'un fait anodin dans l'économie d'une

existence, mais en sert de révélateur. L'apparement accessoire d'une vie prend le pas sur le principal, au point de l'éclairer d'un jour nouveau. L'auteur lui-même présente les enjeux à l'œuvre dans ces nouvelles à travers l'analyse comparée de deux d'entre elles : «Auto-stop» et «Collision». Cette étude permet de comprendre les motivations qui habitent l'écrivain, sa manière à lui d'interroger le réel à travers la fiction et, en particulier, le monde contemporain.

Michel TORREKENS

Françoise LALANDE, *Le Gardien d'abalones*. Préface de Michèle Fabien. Lecture de Marie-France Renard. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°97, 1994, 159 p.

D'abord, *Le Gardien d'abalones* est un titre, une suite de sons, une logique de mots dont la masse roule sur la langue comme cette améthyste trouvée sur un marché de Taxco, Mexique. Ce corps étrange peut heurter les dents, se coller au palais, épouser exactement la forme intime de la bouche sans qu'on sache bien pourquoi. Les abalones identifiés, définis en termes plus communs, on reste sous le charme du mot avant de découvrir la chose. Le mystère ne se dissipe pas pour autant, car il reste encore à en connaître le gardien. Dès le début de ce roman, peut-être «bâti sur l'amour d'un mot», le lecteur est désorienté et conquis. Ferré maintes fois à la ligne qu'il croit être la bonne, il se perd dans le fourmillement des lectures possibles. S'agit-il d'un roman d'aventures, d'un récit policier, d'un thriller pimenté d'exotisme, ou tout bonnement d'un roman d'analyse ? L'alternance entre accompli et non accompli déroute. Il y a bien un passé, définitivement terminé, qu'enchâssent, sous la forme de rétropections lanci-

nantes, le discours en cisailles du personnage ou le commentaire distant de la narratrice. Tout de ce passé semble encore à construire, cependant, tant l'information en est différée et ne paraît jamais acquise, dans un texte majoritairement au présent et toujours en procès. À l'égal du refus d'une catégorie romanesque éprouvée, cette progression dans le virtuel est peut-être la marque d'une littérature au féminin ou du féminin. On peut hésiter sur la pertinence de l'épithète, tant il est fréquent que les femmes écrivains, et parmi celles-ci Françoise Lalande, rejettent avec force l'appartenance de leur écrits à une «nature» féminine. Mais ce refus des genres littéraires traditionnels, ou leur mixage, ne signifierait-il pas la volonté, chez elles, d'en afficher un nouveau, à l'enseigne, cette fois, de leur «genre» (*gender* en anglais) ? Il est remarquable, en tout cas, que la thématique dominante dans les romans de femmes concerne davantage l'exploration d'une subjectivité que la recherche d'un sens général, davantage la quête d'une identité personnelle, et féminine en l'occurrence, que celle d'une identité sociale. *Le Gardien d'abalones* ne fait pas exception à ce constat qui entreprend de conter une journée de la vie d'une seule personne au monde et qui double ce récit d'interrogations sur l'être-femme, dans l'alternance du discours intérieur du personnage avec la voix *off* ou clandestine de la narratrice.

«Gardien d'abalones» ne se décline pas au féminin, semble-t-il. C'est un «métier inapte», tout fantasmé qu'il soit. Si Louise Keil refuse de l'exercer, c'est parce qu'elle se révolte à l'idée que son plaisir devrait se gagner sur commande ou serait codifié par les règles d'un marché, comme la prostitution. Pour en finir, il faut massacrer les mollusques, incendier jusqu'à l'océan lui-même, joyeusement.

Est-ce la fête qui est un crime, ou le crime qui se fête ? Toujours est-il qu'avec «le refus de l'ordre flasque» dont les abalones étaient le symbole (p.115), Louise est entrée dans un ordre supérieur, «elle est devenue davantage (qu'une femme) : une femme criminelle» (p.15). C'est «à gémir», mais aussi à goûter une «jouissance secrète», solitaire selon son vœu : «C'est ce qu'elle voulait. Être en dehors. Hors de. Ni au-dessus. Ni en dessous. Mais loin de» (*ibid.*). Le parcours initiatique consiste entre autres à convertir un drame en «processus de bonheur». Un crime est une manière de communiquer, une expression de soi. À surmonter la nausée puis le délire qui s'en suivent, Louise, «avec son goût pour les catastrophes», révèle une aptitude à la «jouissance délicieusement et douloureusement humaine», comme le suggère Marie-France Renard qui associe avec bonheur le roman de Françoise Lalande à une phrase de l'*Andromaque* d'Euripide : «Car les femmes sont ainsi faites qu'elles tirent toujours plaisir des malheurs qui leur arrivent : en les ayant toujours à la bouche, dans leurs propos» (p.139). Mais ce serait une vue un peu courte que d'attribuer à cette «nature» générique de la femme le caractère exceptionnel du parcours de Louise vers son anéantissement. Je parie plus sur «la rage» que sur le sacrifice de notre héroïne et je préfère lire dans le récit de sa mort le retour au Pacifique, si mal nommé et tant aimé, que l'accomplissement d'une autodestruction. N'est-elle pas rendue à celui que son cœur attendait ? Loin des êtres humains, des hommes surtout, «si peu formé[s] à apprendre la vérité», parce qu'ils se trouvent «du côté de l'immobilité». Alors que, dans l'église de Taxco, la nuit de Noël, «des voix sans beauté entonnent le cantique final», le destin de la jeune

femme est promis au triomphe d'une esthétique de l'horreur festive.

Jeannine PAQUE

Eugène SAVITZKAYA, *Mongolie, plaine sale. L'Empire. Rue obscure*. Préface de Mathieu Lindon. Lecture de Carmelo Virone. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n°85, 1994, 208 p.

La «Lecture» qui sert de postface à ce volume est à la très exacte mesure des poèmes de fin d'adolescence — ils avaient paru initialement en 1975 et 1976 — qu'elle accompagne : une certaine instabilité du propos leur est commune. Il y a plus, puisque C. Virone parvient à renouer à cette occasion avec le type de critique — l'analyse textuelle — qui était en vogue il y a une vingtaine d'années : son analyse parcourt les œuvres étudiées, mettant en lumière des cohérences, des réseaux de sens, des récurrences importantes, sans la perception desquels l'acte de lecture resterait stérile. Mais si C. Virone peut aussi facilement — et très courageusement — renouer avec une telle analyse à propos de cette œuvre, c'est que l'écrivain, alors dans l'épanouissement de ses vingt ans, produisait, avec l'aide de Jacques Izoard, en fonction de ce type d'approche, qui constituait l'horizon d'attente du moment. En ce temps-là, on parlait volontiers de sciences littéraires, et critiques et écrivains pouvaient s'associer si étroitement qu'il devenait impossible de reconnaître l'auteur. C. Virone exhume cette roborative dialectique de l'œuf et de la poule : le texte critique et le texte poétique, écrits l'un pour l'autre, forment un tout. Dès lors, le premier n'énonce pas de véritable savoir à *propos* du second, mais, en quelque sorte, expose ce qui se lit *avec* lui.

On trouvera, à cause de cela, certaines formules un peu désuètes. Par exemple : «Les signes délimitent un territoire du poème à partir duquel s'opère la circulation du sens». Et cet autre archaïsme : «Le texte entier semble d'ailleurs reprendre cette opposition phonique pour donner à la bilabiale une valeur positive et charger certains groupes de consonnes [...] d'une portée agressive». C. Virone s'approche, en effet, très près du texte, de sa construction sémantique autant que phonique, empruntant des accents qui risquent d'inspirer quelque nostalgie aux chercheurs et aux enseignants qui vécurent ces années-là : «transmuter son langage de communication en sémiosis de communion» ; «Un Attila. Vomique est un père fondateur, matriciel. Il fait naître à lui-même le sujet de l'écriture ; il édicte les règles de son engendrement».

Si le lecteur ne se substitue jamais à l'écrivain dont il parcourt en tous sens, mais rigoureusement, les textes, il ne

semble pas mesurer à quel point le jeune poète les écrivit en fonction de type de métadiscours. Aussi bien, c'est le couple critique-écrivain qui est à certains égards le véritable auteur de la production poétique de ces années-là. Que nous ayons sous les yeux ce couple en plein fonctionnement est certes d'un grand intérêt mais, vingt ans après, il était légitime d'attendre qu'un peu de recul soit pris et que soit analysé le système de production de tels ouvrages.

C. Virone conclut ses touchantes retrouvailles par une surprenante — et décevante — envolée typiquement contemporaine : «Que dire [...] d'une parole [...] comme celle qui suit, sinon qu'elle nous oblige à barrer le discours critique». Après cet aveu, le critique referme les portes d'un musée dont la visite n'aura probablement pas été sans émouvoir plus d'un amateur.

Claude ALLART